

فن

الكوميديا

ودراسات أخرى

دكتور

محمد عناني

جامعة القاهرة

١٩٨٠







# الكوميديا

ودراسات أخرى

دكتور

محمد عناني

جامعة القاهرة

١٩٨٠

مطبعة الطبع والنشر

مكتبة الأنجلو المصرية

١٦٥ شارع محمد فريد - القاهرة

المطبعة الفنية الحديثة  
٢٠ شارع الأصمعي بالزيتون ت ٨٦٤٨٧١

رقم الايداع ٥٠٧٣ / ٨٠

الاهداء

الى ابنتى سارة التى تحتفل بالكوميديا احتفالها  
بالحياة !



## تصدير

يشتمل هذا الكتاب على دراسات نشر معظمها في الدوريات المتخصصة في فن المسرح (١) على مدى ثلاثة أعوام ويمكن تقسيمها الى جزئين : الأول يعالج ألوان الكوميديا في المسرح العالمى والثانى يتناول موضوعات عامة في الأدب المسرحى خارج نطاق الكوميديا .

وليس بغريب على دارسى الأدب المسرحى فى مصر أن يهتموا بالكوميديا - مفهومها ودلالاتها الحديثة وضروبها - وذلك لأن المسرح فى مصر ابان السبعينات قد اتجه بصفة أساسية نحو الكوميديا لا سيما المسرح التجارى الذى يكاد نشاطه ينحصر فى هذا المجال . ولأن فنون « الضحك » الأخرى - من السيرك الى الاستعراض الى استكتشات التهريج التى أشاعها التليفزيون - قد أدت الى تشويه مفهوم الكوميديا وجعل كلمة الكوميديا مرادفة اما للهزل ( الهزلية أو المهزلة ) واما للضحك والاضحاك بأى وسيلة كانت .

وهكذا فنرجو أن يساهم هذا الكتاب فى احداث توازن بين كفتى الميزان المسرحى بحيث يعود للكوميديا احترامها باعتبارها أدبا مسرحيا جديرا بالتأمل والدرس وباعتبارها فنا لا يقل ثراء عن التراجيديا بل ويلتقى مع التراجيديا فى أكثر من موضع كما تبين الدراسات التى يقدمها هذا الكتاب .

---

(١) مجلة ( السينما والمسرح ) ، ومجلة ( نادى المسرح ) ، ومجلة

( الفنون ) ما بين ١٩٧٨ و ١٩٨٠ .





# الجزء الأول



كوميديا الكاريكاتير





رغم أن المسرح الحديث قد تخطى مرحلة التقسيم «الخارجي»  
للأنواع المسرحية بالمعنى القديم - أي الى كوميديا وتراجيديا أو  
حتى الى تراجيكوميدي - ورغم أن المسرح المعاصر قد شهد من  
التيارات الفنية والفكرية ما جعله يعترف بأنواع مسرحية جديدة  
يصعب تصنيفها أو إدراجها في هذا الباب أو ذاك - مثل المسرحية  
الاجتماعية ( أو مسرحية المشكلة الواقعية ) والمسرحية العبثية  
والمسرحية الفكرية الخالصة أو الغنائية والراقصة .. الخ - فاننا  
ما زلنا نواجه روح المأساة أو روح الملهاة في هذه وتلك جميعا ..  
حتى لو استعصى التصنيف والتبويب وفقا للقواعد الكلاسيكية .

ويذهب جمهور النقاد الى أن تراث مسرح العبث كان له أكبر  
الفضل في هدم الحاجز الذي كان يفصل بين الأنواع القديمة لسبب  
لم يغيب عن فطنة القدماء وإن كان لم يتضح الا في عصرنا هذا  
الا وهو التغير الثوري في النظرة الى الشخصية الانسانية بحيث  
لم تعد بناء ثابتا متجانسا على الدوام مهما كانت عناصر الثبات  
فيها - وهو التغير الذي أتى به علم النفس الحديث - ثم التغير  
الذي طرأ على مفهوم الذهن ومن ثم على مفهوم المنطق أو علم  
التفكير - بحيث لم تعد اللغة وسيلة اتصال ثابتة المعاني والوحدات  
بل أصبحت وسيلة من الوسائل التي قد تحول دون التوصيل - وهو  
التغير الذي أتت به الفلسفة اللغوية على أيدي برتراند راسل  
وفتجنشتاين وجلبيرت رايل - وبثالثا ذلك التغير الذي أصاب فكرة  
أو مفهوم الانسان الفردي في القرن العشرين نتيجة لتطور فكرة الدولة  
الجديثة وتوسلها بأجهزة اعلام تخاطب السواد الأعظم بحيث تنحو  
نحو التعميم والتبسيط والتبسيط أي أنها تتكئ على العنصر  
المشتركة - وهي الأدنى والأبسط وتتعد عن الاختلافات الفردية

بحيث لم تعد تتيح للذهن أن يمارس طاقاته الخلاقة وللفرد أن يطلق العنان لخياله المبدع .

ولقد تضافرت هذه العوامل جميعا لتجعل من مسرح العبث البوتقة التى انصهرت فيها عناصر الأنواع الأدبية لتخرج نوعا يستجيب لعصرنا الذى أصبح يبدنه التساؤل والمناقشة بدلا من التقبل والنقل والتسليم . فاذا بكتاب مسرح العبث يطرحون القضية بعد القضية ويثيرون التساؤلات الجادة من خلال المواقف « غير المعقولة » . سواء منها ما يحاول هدم فكرة الثبات والجمود ( فى الشخصية ، أو فى قوانين المنطق واللغة ، أو فى حياة الانسان الفرد ) . أو ما يحاول التركيز على استحالة النظرة الى حياة الانسان فى القرن العشرين نظرة جادة بعد أن تغيرت طبيعة العلاقات فيما بين الأفراد من ناحية وبين الفرد وبين النظم أو المؤسسات الاجتماعية من حوله من ناحية أخرى لتصبح علاقات تتفاوت نسب أجزاء بعضها الى البعض الى حد التشوه الذى يثير الضحك والسخرية بقدر ما يدفع على التفكير والتأمل الجاد العميق . وهكذا انتقل فن السخرية فى مسرح العبث الى مرحلة الكاريكاتير اللفظى ليعكس حياة الكاريكاتير الانسانى فى مبالغات الصورة والفكرة والحركة بحيث نشأ لدينا بعد ما يقرب من ربع قرن لون من فن الكاريكاتير المسرحى يجمع بين العديد من العناصر للدرامية التقليدية وينفرد بما يتسم به من روح هجوم ساخرة تتوغل باللقطات القصيرة اللاذعة اللاسعة فى تركيزها وحدتها .

والكاريكاتير . فى مجال الفنون التشكيلية . حديث النشأة اذ نشأ مع الصحافة وربما لم نستطع أن نرصد جذورا له أبعد من صحائف الماويل الشعبية التى سادت أوروبا فى القرن السادس عشر وكانت تصور فى أول أمرها غرائب الطبيعة وغرائب الحياة الاجتماعية ثم تطبورت على مدى قرنين لتصبح وسيلة للنقد



الاجتماعى والسياسى بحيث رأينا فى القرن الثامن عشر - فى انجلترا مثلا - أرياب هذا الفن يزاوجون بين الأشعار التى تبالغ فى تصوير جور النظم الاجتماعية وبين الصور التى تقرب فكرة هذا الجور الى القارئ مثل تصوير أحد الأغنياء وهو يلتهم الفقراء أو تصوير أسنانه وقد طالت وأصبحت مثل المدى حادة قاطعة - أو تصوير بعض زبانية النظم السياسية التى حطمتها الثورة الفرنسية فى صورة نئاب أو كلاب - واستمر فن الكاريكاتير مرتبطا بالشعر والتعليق الاجتماعى والسياسى ( ربما حتى يومنا هذا ) ثم انتقل الى بعض الأنواع الكوميديية خارج نطاق مسرح العبث بحيث أصبح يمثل تيارا متميزا وان لم يكن مستقلا كل الاستقلال . وربما كان أهم ما أتى به هذا التيار هو اطلاقنا على أن فن الكاريكاتير الأدبى أسبق من كاريكاتير الفنون التشكيلية . إذ بدأنا نرى فى التراث العالمى جذورا له وملامح محددة ترتفع به عن دوره فى السخرية ( أو الهجاء - كما عرفه العرب ) وتقرب به من أرقى الفنون البشرية المعاصرة .

### معنى الكاريكاتير :

ويمكن جوهر الكاريكاتير - كما يقول الفيلسوف هنرى برجسون - فى قدرة الفنان على رؤية النزعة الكامنة فى النفس واخراجها الى السطح فهو فن لا يتوصل بالمبالغة لمجرد المبالغة فى إحدى قسّمات الوجه أو الجسم مثلا ولكنه يدرك معنى إحدى القسّمات فيخرجه الى السطح عن طريق التكبير - أى أنه لا يعارض الطبيعة بل يتبع خطوطها فيكبر بعضها ويصغر البعض الآخر بحيث يحطم التوافق الظاهرى بين الملامح ويبرز الخلل الكامن - أى أنه يلقي بالضوء على « التشويه الذى تميل اليه الطبيعة فى ملامح الانسان » - ويقول برجسون :

« ينحصر فن رسام الكاريكاتير في استشفاف هذا الميل الذى ربما لا يظهر جليا على السطح ومن ثم فى اخراجه الى حيز الوجود المرئى بتكبيره أمامنا • انه يجعل تغيرات معينة ترتسم على وجوه نماذجيه بحيث تعبر عن أعماق ميول هذه النماذج - ومعنى ذلك أنه يكتشف تحت التوافق السطحى للأشكال جمودا وتحجرا • أنه يكتشف اختلالا وتشويها لا يزيد عن كونه محتملا ولكنه يأتى به الى السطح فكأنما أخرج الشيطان من داخله » •

وبرجسون يحاول هنا اسخال فن الكاريكاتير فى اطار نظريته العامة عن الكوميديا والضحك وذلك بالتأكيد على التحجر والجمود الذى يمكن استشفافه فى النفس ولا يستطيع الا رسام الكاريكاتير أن يضع يده عليه •

ولكننا نرى اليوم أن إكتشفاف أو تكتشف العنصر الآلى فى الانسان ليس وحده ما يدفع على الضحك بل بدأنا نرى أن هذا التضخيم قد يكون دليلا على تعقيد فى النفس البشرية يدل دلالة واضحة - كما يقول « وايلي سايفر » - على وجود تلك القوى الخفية فى النفس البشرية والكامنة فى اللاوعى • وربما كان فرويد حقا ( كما يقول سايفر ) هو العالم الوحيد الذى قال بأن النكتة - مثل الأحلام - تنبع من اللاوعى وبأنها وسيلة لاطلاق هذه القوى أو الدوافع اللاواعية وهكذا فان ثمة علاقة مباشرة بين الرسم الانطباعى حتى عند فان جوخ أو فى تماثيل مايكلانجلو الناقصة وبين الكاريكاتير إذ أننا نستطيع أن نرصد « خط استمرار » بين التشويهاات التى يلجأ اليها رسامو الكاريكاتير وأساتذة فن « التصوير المفزع والفظيع » ( الجروتسك ) فى تماثيل العصور الوسطى والأشكال الحجرية البارزة المخيفة المنحوتة فى الأبنية الضخمة وبين فن الكاريكاتير الحديث بدلالاته النفسية العميقة •

وإذا كانت هذه الدلالات تشير حقا الى اختلال فى النظرة قدر ما تشير الى اختلال فى الواقع - أى اذا كانت تعكس وتجسد أحلام العصائيين أو أحلام المجانين بقدر ما تعكس وتجسد واقعا اختلت نسب أجزائه فى الحقيقة ، فان فنان الكاريكاتير يؤدى دورا مزدوجا اذ أنه يبرز الخلل من الناحيتين الذاتية والموضوعية معا بحيث يبرز الأحلام الباطنة فى صور مختلة ظاهرة ويجسد الخلل الظاهر فى صور نفسية ممزقة . وهكذا فاننا كثيرا ما رأينا الكتاب يعكسون صورة العصر فى بعض الشخصيات التى تطفئ عليها خصيصة من الخصائص ، أو يجسدون الأحلام الشائنة فى صور من الواقع تختل نسبها كما يحدث فى بعض أنواع مسرح العبث .

ومن هذا المدخل يمكننا أن نرى ثلاثة أنواع رئيسية لكوميديا الكاريكاتير أولها كاريكاتير الشخصية وثانيها كاريكاتير الموقف وثالثها وأهمها كاريكاتير الفكرة .

### كاريكاتير الشخصية :

مثلا يركز الرسام على أحد ملامح الشخصية يلجأ الكاتب الى تكبير خصيصة من الخصائص النفسية حتى يجعلها تطفئ على سائر السمات التى تهيئها التوازن والاستواء فكأنما هو يقدم الينا « حالة تضخم مرضى » لعنصر نفسى قد ينعكس فى السلوك أو فى الأفكار أو فى المشاعر أو فى العلاقات القائمة على هذه جميعا . ومن ثم فنحن نواجه فى كاريكاتير الشخصية اهتزاز النسب بين عناصر الشخصية نتيجة لتكبير خصيصة نفسية بعينها وتضخيمها أكثر مما ينبغى .

وقد عرف الأدب العالمى هذا اللون من التصوير الكاريكاتورى فى شتى عصوره ، وحتى فى فجر المسرح اليونانى كانت بعض



الأقنعة تمثل الخصائص المهيمنة أو الصفات النفسية الغالبة التي تطورت منذ عصر الرموز ( عصر الآلهة الوثنية بما ترمز له من صفات النفس البشرية كالغضب والانتقام والحب والبغض . الخ ) ثم كانت الأتماط التي تمخضت عنها دراما العصور الوسطى بأنواعها من مسرحيات الأسرار ومسرحيات الأخلاق - كانت هذه الأتماط تمثل أيضا تصويرا كاريكاتوريا تجريديا - ثم كانت كوميديا « الطباع أو الأمزجة » في عصر النهضة التي بلغت ذروتها في دراما القرن السادس عشر في إنجلترا على أيدي بن جونسون وغيره من معاصري شيكسبير . وقد اشتهرت هذه الشخصيات وذاعت وأصبحت كل شخصية علما على الخصيصة النفسية التي تضخمت الى الحد الذي أصبحنا نذكرها به خارج نطاق الموقف الدرامي أو المسرحية أو حتى بعيدا عن الانسان الذي اقترنت به اول الامر - وهذا لا يقتصر بطبيعة الحال على أدب المسرح بل ينسحب على التصوير الفني الكاريكاتوري في الأنواع الأدبية الأخرى مثل الرواية والشعر الغنائي والقصص والهجاء . الخ . فكلنا يذكر بعض شخصيات ديكنز وبعض شخصيات موليير مثلما نذكر الشخصيات التي أبدعها الجاحظ في الإخلاء وفي المصائب والأضداد - بل ان الأدب العربي ليحفل بهذا اللون من التصوير الكاريكاتوري - ويكفي أن نذكر شخصية جحا أو شخصية هبنقة ( رمز الحمق ) أو أشعب الطفيلي ( بل ان طفيل بن زلال الكوفي نفسه من ابتداء الكتاب الى حد كبير ) ولا شك أن عشرات الشخصيات التي تطالعنا في كتب الأخبار والسير ( مثل الأغاني ) من كذابين ومتنبئين وماجنين . الخ . تعتمد على الأدباء العرب الذين كانوا يخافون من الجهر بحقيقة تأليفهم وتضخيمهم لهذه الشخصيات حتى لا يشك القراء في سائر رواياتهم وأخبارهم وقصصهم ، وهل منا من يشك في أن قصة « قضاء يوم السبت مع الشيطان » التي يرويها أبو الفرج الأصفهاني قصة من نسج الخيال

وهب أن ابراهيم الموصلى أو اسحق الموصلى أو غيرهما من المغنين قد قضى يوم لهو وشراب وغناء مع زائر عبقرى. أفليس تصوير هذا الزائر على أنه الشيطان تصويرا كاريكاتوريا ؟ وما أشبه التصوير الكاريكاتورى الذى يبدعه الجاحظ لابن عبد الوهاب فى رسالة التريبيع والتدوير بتصوير شكسبير لشخصية فولسطاق فى عدد من مسرحياته آخرها زوجتان مرحتان من صاحبة وندسور وشتان اذن بين ابتداء شخصية وهمية مثل عيسى بن هشام لدى بديع الزمان الهمذانى وبين محاولة الالتزام بالصدق التاريخى فى كثير من كتب السير والأخبار ! ان شخصية عيسى بن هشام من نسج الخيال وتستطيع أن تقدم أقاصيص خيالية كاريكاتورية يمكننا أن نقبلها ونضحك عليها ومنها ومعها كما يمكننا أن نقبل ما تحويه بعض المقامات من غرائب ( انظر المقامة البشرية لبديع الزمان ) قبولنا للغرائب التى تحكيها مواويل القرن السادس عشر فى انجلترا ( جرد أحدهم سيفه وانقض على الأسد ففلق هامته بضربة واحدة ! أو كتب على الملك الظالم أن يعمل معداويا وما يزال حتى هذه اللحظة - كما يقوم الأخوان جريم - يضرب بمجدافيه فى الماء ! أو ظل الشره يشرب حتى جف ماء الأرض جميعا ! وهكذا ) .

وأبرز نماذج كاريكاتير الشخصية هى نماذج كوميديا الطباع التى تفوق فيها بن جونسون . ولنأخذ أمثلة من مسرحية شهيرة هى مسرحية فولبونى أو الثعلب - اننا نجد هنا نماذج متعددة لشخصيات كاريكاتورية اختار لها المؤلف أسماء الطيور والحيوانات اسمع ما يقوله فولبونى فى المشهد الافتتاحى للمسرحية مخاطبا خادمه موسكا :

فولبونى : أقول عم صباحا أيها النهار . . ثم أنشد النضار !  
افتح الباب على المحراب ياموسكا لأشهد طلعة القديس  
( موسكا يرفع غطاء الصندوق )

مرحى بروح العالمين وروحي ..  
ان فرحتى برويتك  
تفوق فرحة الوجود  
ولهفة الأرض على اشراق الشمس فى برج الحمل  
بل ان نور الشمس لا يرقى لنورك  
انظر اليه بين سائر الكنوز  
كأنه النيران فى الليل البهيم  
أو مثل نور الفجر أول الزمان  
عند خلق الأرض من سديم العفاء !  
توهج الذهب  
فاقلت الظلام ساريا فى باطن الثرى  
يا شمس روح فاقت الشمس سنى !  
يادرة الفلك  
دعنى أقبلك  
دعنى أصلى لك  
يا كنزى المقدس .. فى غرفتى المباركة  
ما أصدق الحكيم حين قال :  
« أزهى عصور الشعر عصر الذهب »  
يا أحسن الأشياء كلها  
يا فرحة تفوق ألوان الفرح  
فى قلب طفل أو أب أو صاحب  
وكل حلم يقظة فى أرضنا !  
قالوا الهة الجمال من ذهب  
لها عشرون ألفا من فوارس الهوى !  
هذى حدود محاسنك  
هذى حدود غرامنا بك  
قديسنا الحبيب :



أنت الاله الصامت البليغ  
قالصمت من ذهب  
وعقدة اللسان لا يحلها سوى الذهب !  
انك لا تفعل شيئاً  
لكذك الدافع للأفعال  
يا ثمن الأرواح  
يا من تجعل نيران جهنم صنو الجنة  
أنت الفضيلة والذئوع فى مدارج الشرف  
من يحمل الذهب  
يفوز بالشرف  
ويعرف الشجاعة  
ولذة الأمان  
وحكمة الزمان !

هذه المبالغات التى تتوالى لا تكشف فحسب عن نزعة شاذة  
فى نفس فولبوني ولكنها تجسد هذه النزعة بصورة كاريكاتورية  
بحيث يبرز الذهب كأنه عاطفة غير أرضية متخذا صورة الشاعر  
الروحىة التى تقترب من الاحساس الدينى . فمذ اللحظة الأولى  
نرى تشبيه الذهب بالقديس وتشبيه الصندوق بالمحراب ثم تتوالى  
التشبيهات بالروح والشمس والحياة والنار والنور والقداسة  
والفن ( الشعر ) والفرحة والحلم والجمال والصمت والكلام ودوافع  
الأفعال والفضيلة والذئوع والشرف والشجاعة والأمان والحكمة !  
ان هذه المبالغات مضحكة حقاً ولكنها ليست نمطية أى أنها لا تمثل  
نمطاً ثابتاً متكرراً ولكنها كاريكاتورية لاعتمادها على اختلال  
النسب والعلاقات والقيم . والفارق بين الكاريكاتير والتصوير  
النمطى بالغ الأهمية لأن فولبوني ليس نمطاً بشرياً ولكنه تجسيد  
لميل طبيعى فى البشر - يوجد فى كل انسان بدرجات متفاوتة  
من العمق ولكنه زاد فى يد شاعر الكاريكاتير عن الحد فأصبح

مضحكا - أى أنه ليس مضحكا لأنه مناف للطبيعة ولكنه مضحك لأن الفرعة الطبيعية فيه زابت عن الحد فأخلت بالاتزان النفسى له!

### كاريكاتير الموقف :

وتتوسل الكوميديا بلون آخر من الكاريكاتير يعتمد على تغير العلاقات بين المقومات النفسية لعدد من الشخصيات حتى ولو كانت تحتفظ بالأحجام الطبيعية لهذه المقومات . أى أن المبالغة تصيب علاقة ما على حساب سائر العلاقات ومن ثم يكون الخلل المحتوم فى « التركيبية » الاجتماعية التى لا تقوم الا على علاقات سسوية أى متوازنة . والفارق بين هذا اللون من الكاريكاتير وبين كاريكاتير الشخصية كبير جدا . لأن العلاقة التى تتشوه لا تتصل بجوهر الشاعر البشرية ولكن بأشكال السلوك فى مجتمع بعينه وزمان بعينه حسبما تحدد التقاليد وحسبما يقضى العرف السائد - فعلاقة الهيمنة والسيطرة بين الرئيس والمرؤوس فى أى عمل حكومى لا تتصل بمشاعر بشرية أصيلة ولكنها تنبع من التقاليد التى تقضى بالطاعة والملق خوفا من العقاب أو طمعا فى الثواب وطالما كانت هذه العلاقة مقسمة بالنسب المألوفة فى مجتمع ما فلن تثير أى دهشة أو تقترب من عالم التناقض الكوميدى أما اذا قدم لنا مؤلف ما هذه العلاقة وقد أصبحت علاقة تبعية آلية تجعل المرؤوس يقول انه يحب نفس ألوان الطعام التى يحبها رئيسه ويتكلم نفس اللغة التى يتكلمها ويرتدى نفس أنواع الملابس . الخ . فاننا نرى صورة كاريكاتورية لعلاقة خرجت عن طورها فأصبحت تدعو للسخرية والرتاء معا .

ولنأخذ نموذجا من مسرحية حديثة . هى « مسافر ليل » للشاعر صلاح عبد الصبور - فنحن نجد هذه العلاقة التى تقوم على الحيطة والحذر فى معاملة الأغراب أو الرؤساء - الذين قد يكونون حقا ذوى سلطان ونفوذ وقد لا يكونون - وقد تحولت الى علاقة

كاريكاتورية ساخرة بين راكب قطار الليل وبين عامل التذاكر الذى يزعم أنه الاسكندر الأكبر ٠٠ فالموقف يقوم على أشخاص لا مبالغة فى خصائصهم النفسية بداية ، ولكنهم يتحولون فى ضوء العلاقة الكاريكاتيرية الى نماذج نضحك منها وترثى لها - خاصة عندما يكف عامل التذاكر عن زعمه بأنه الاسكندر الأكبر ويؤكد أنه ما زال عامل التذاكر فى نهاية المشهد :

الراوى : قال الراكب فى نفسه  
ما يدرينى فلعل الرجل هو الاسكندر  
ولعل الموتى العظماء  
ما زالوا أحياء  
وعلى كل فالأيام غريبة  
والأوفق أن نلتزم الحيلة  
ولعلى ان كنت له أن يتركنى فى حالى  
قال الراكب فى نفسه  
فلأتذلل له

الراكب : ماذا تبغى منى يا مولاي ؟  
عفوا ، مثلك لا يبغى من مثلى شيئا ٠٠  
أعنى ٠٠ بم يشملنى عطفك ؟  
بم تكرمنى  
هل تجعلنى سرجا لجوادك ؟  
عامل التذاكر : ضاقت نفسى بركوب الخيل الآن  
الراكب : هل تجعلنى فرشاة نعلك ؟  
عامل التذاكر : يندر أن أمشى ، يؤلنى اللمباحو  
أتمدد أحيانا فى الشمس وأخذ حمام بخار كل صباح  
الراكب : فلتجعلنى فحاما فى حمامك  
أعهد لى بمناشفك الوردية

اجعلنى حامل خفيك الذهبين  
لكن لا تقتلنى .. أرجوك  
عامل التذاكر : لم تصرخ يا سيد ؟  
هل تحلم ؟  
لم تجمد كالنار المذعور ؟  
لأظن بأنك لم تركب قاطرة من قبل  
أوه ، لم يشحب وجهك حين أمد اليك يدى ؟  
أو لا تعرفنى ؟

الراكب : أنت الاسكندر  
عامل التذاكر : ليس اسمى الاسكندر  
اسمى زهوان  
الراكب : بم تأمر يا مولاي الـ .. زهوان ؟  
عامل التذاكر : مذعور .. وغيبى !  
أولا تدرك من ثوبى ما أطلب ؟  
أطلب تذكرتك ..  
هذا عملى ..

هذه العلاقة اذن علاقة اختلفت النسب فيها عن النسب  
الاجتماعية المعهودة فخرجت بصورة كاريكاتورية ربما تطلبت أداء  
كاريكاتوريا أى يتسم بالمبالغة فى الحركة والايحاء ونبرات  
الصوت ، وربما كان هذا ما جعل صلاح عبد الصبور يقول فى  
تذييله أنه يتصور اخراج هذه المسرحية فى اطار الهزلية التى  
تنزع الى المبالغات الكاريكاتورية تمثيلا واخراجا .

### كاريكاتير الفكرة :

ويتصل هذا اللون اتصالا وثيقا بنوع آخر هو كاريكاتير

الفكرة • أى المبالغة فى هذه الفكرة أو تلك حتى تتضح بلاحتها أو المبالغة فى تصغير أفكار أخرى بجوارها لابرار التناقض الشديد بينهما - وقد يتخذ هذا اللون - بل غالبا ما يتخذ - صورة الفانتازيا أى صورة الموقف الخيالى الذى يتطور وفقا للمنطق المقبول للأشياء • وقد شاع هذا فى مسرح العبث فى الهجوم على تقاليد المسرح الكلاسيكى - كما شاع فى معظم ألوان المسرح التجريبي الحديثة •

ولنأخذ مثلا من مسرحيتين نشرتا فى مجلة المسرح ( العديدين الأول والثانى ) • الأولى هى الأستاذ تأليف سعد الدين وهبة ، والثانية هى الساعة الناطقة تأليف توم ستوبارد • الأولى تتخذ اطارا اجتماعيا وسياسيا واسعا فتقدم صورة كاريكاتورية لعدم المبالاة من جانب الشعب ازاء بطش الحكام أى فقدان القدرة على السمع أولا ثم فقدان الآذان أنفسها ! والحقيقة أن هذه الصورة الاستعارية تتطور فى عدة اتجاهات كاريكاتورية ليس فقط على المستوى العام بل: أيضا. على مستوى المعنى ومستوى الفكرة بحيث يستخدم المؤلف وسيلة من وسائل مسرح العبث فى تقليب الأمر على وجوهه التى تشتت فى البعد عن الواقعية وتدخل مجال اللامعقول. الذى هو فى الحقيقة « كاريكاتير فكرى » - فاتهم الناس ظلما فى قضايا سياسية والحكم بادانتهم ظلما يتخذ هنا صورة تتضخم فيها الأبعاد حتى تصل الى موقف يتحول فيها مفهوم القضية السياسية الى عبث مؤلم - فهو فكه من ناحية ويدعو للرقاء من ناحية أخرى وهذا هو السلاح الذى يستخدمه رسام الكاريكاتير فى النقيد السياسى :

( يدخل خمسة رجال يدفعهم الوزير أمام المنصة ويقف

الى جوارهم )

الملكة : تهتمهم ايه ؟



الوزير : التآمر على نظام الحكم فى المدينة والتخريض على اغتيال  
الحكام والمحكمة العليا حاكمتهم وأصدرت عليهم الحكم  
بالاعدام .. والمطلوب اعتماد الحكم للتنفيذ .

الملكة : ايه هى الجرائم اللى ارتكبوها ؟

القاضى : الجماعة دول مضى عليهم دلوقت أكثر من شهر ساكتين ..  
ما بيتكلموش .

الملكة : وفيها ايه دى ؟

القاضى : لما فانت المدة الطويلة دى شكينا فى المسألة .. قبضنا  
عليهم ووضعناهم تحت المراقبة .. وبرضه ما اتكلموش ..

الملكة : ( بضيق ) وبعدين ؟

القاضى : حلم جلالتك شوية ..

الملكة : اتفضل .

القاضى : أحلناهم للطبيب وكشف عليهم لقى لكل واحد لسان فى  
حنكه .

الملكة : هو مفروض ما ييقاش فيه لسان فى حنك الانسان كمان ؟

القاضى : لا .. خفنا أحسن تكون أسننتهم اختفت والا حاجة ..  
نبقى احنا ظالمين ..

الملكة : وبعدين ؟

القاضى : الطبيب قرر انهم يقدرُوا يتكلمُوا لو أرادُوا الكلام ..  
استعملنا معاهم كل الوسائل المحزنة والمفرجة والمؤلمة والغير  
مؤلمة مافيش فايده .. ضربناهم مافيش فايده .. كويناهم  
بالنار مافيش فايده برضه .. قلنا لا بد يكون فى الأمر سر ..  
واجتمعنا وحضر الوزير الأقخم وأثناء بحث الأمر عرفنا السر  
الرهييب الذى يخفيه هؤلاء المجرمين .

الملكة : ايه هو ؟

القاضي : حلم جلالتك .. حضرة الوزير وأنا قلنا لبعضنا : الناس  
دول مش عايزين يتكلموا ليه فى مدينة ما حدش فيها بيسمع  
حاجة الا الحكام .. سألنا نفسنا .. هم خايفين يتكلموا ليه  
ما دام الناس ما بتسمعش .. يبقى لازم هم خايفين من  
الحكام عشان الحكام بس هم اللي بيسمعوا .. ولما وصلنا  
لحد كده سألنا نفسنا ايه هى الحاجة اللي الناس تخاف  
تتكلم فيها قدام الحكام .. مافيش غير التآمر على قلب نظام  
الحكم والتحريض على اغتيال الحكام ..

هذه اذن آراء أو أقوال لا تنتمى الى شخص معين مهما  
اختلفت فيه الدوافع والمشاعر كما يحدث فى كاريكاتير الشخصية  
- كما أنها لا تنتمى الى موقف مبنى على التناقض الصارخ الذى  
يخلق علاقة شاذة بين نزعتين أو فكرتين أو يخلق علاقات ذات نسب  
مختلفة ( بالتصغير والتكبير ) ولكنها تنتمى الى اطار كاريكاتيرى  
- كما قلنا - يعتمد على التطرف فى تصوير الفكرة حتى يصل بها  
الى حد البله ، وهو نفس ما يحدث فى مسرحية الساعة الناطقة  
حين نرى جلاديس وقد تحولت الى آلة لضبط الوقت نتيجة  
للاهتمام « اللامعقول » بالتوقيت ورصد الساعات والدقائق بل  
والثوانى فى عالم أصبح يهدر الزمن أكثر من اهداره أى شىء  
آخر - وهذه هى الفكرة التى يصل بها توم سبتويارد الى حد  
التطرف حين يواجه بين احساس جلاديس بالزمن حقاً - بمعنى  
الديمومة والخلود - واحساسها به باعتباره دقائق ساعة لا معنى  
لها ! ان رصد الوقت أصبح تقطيعاً له وفتكاً به :

جلاديس : الفكرة بدأت تهرب

أو تغدو فكراً آخر

أو قل بدأت تتكشف لى

اذ يعتقدون بأنهم اخترعوا الزمن لصالحهم  
لأراحتهم

ولذلك فتكوا بالزمن  
تقطع فى أيديهم دقائق أو تكات  
ستون دقيقة

اثنا عشر وثننا عشرة  
عشرون وأربع ساعات  
حتى يعرف حائز قصب السبق  
من حطم أرقام الألعاب الأولمبية  
ومتى نتوقف عن تقديم الأطباق لرواد المطعم  
فى بهو الفندق

ومتى تبدأ أيام الموسم  
أو لا تقبل أموال رهان الخيل  
ومتى نأوى للنوم  
أو نترك المحطة

ونجدد طلب العضوية  
حين يحين الموعد ويعوت  
بل حين يضيع الموعد ويفوت الوقت  
حتى نعرف أين مكاننا  
وكم لبثنا

بل زعموا ذلك أمرا هاما  
حتى نعرف ماذا بقى من العمر  
وهل يهم ذلك ؟  
فيعرفون أننا عرفنا  
أنهم قد عرفوا

أننا نعرف .. أنهم يعرفون !

وتصل اللقطة الكاريكاتيرية الى ذروتها فى المشهد الأخير

عندما يدخل فرانك على اللورد - رئيس المصلحة - مطالبا بزواجه:  
فرانك : هل أنت الرئيس الأعلى ؟  
اللورد : بالتأكيد ..

فرانك : ماذا فعلت بزوجتي جلاديس ؟!  
مورتيمر : كيف تجرؤ على اتهام رجل فاضل مثل اللورد -  
اللورد - أرجوك يا مستر مورتيمر .. دعه يتكلم ..  
فرانك : انها الساعة الناطقة ..

اللورد : ماذا تعنى ؟ ! و - ق - ت ؟  
فرانك : نعم .. انها جلاديس ..  
اللورد : ( مستغرقا فى الضحك ) يا صديقى العزيز .. لا يوجد  
أحد اسمه جلاديس .. ولا يمكن أن نولى زوجتك مسئولية  
الزمن .. انها آلة .. كنت أتصور أن الجميع يعرفون ذلك .  
فرانك : آلة ؟

اللورد : تصور أنها زوجته !! ( ضحكات من الجميع ) تصور أنها  
زوجته !

ولا يعنى تقسيمنا الكاريكاتير الكوميدي الى هذه الأنواع  
الرئيسية أنها منفصلة أو أنها الأنواع الوحيدة التى يمكن رصدها  
فى هذا المجال فالواقع أن مستويات الكاريكاتير الكوميدي لا نهاية  
لها - من مستوى التحليل العميق الذى يتخذ أبعادا تراجمية فى  
دستويفسكى وفى كافكا - الى مستوى الهزل الواضح فى اللعب  
بالشخصية والموقف والفكرة جميعا مثلما نرى فى حلم ليلة صيف  
وغيرها من كوميديات شكسبير ، الى مستوى الكاريكاتير الفكرى  
الصارخ عند بيكيت ويونسكو .. إذ أن أى تطرف فى تصوير نزعة  
أو علاقة أو فكرة يلقى بنا فى عالم الكاريكاتير الدرامى الرحب .





كوميديا التورية الساخرة



درجنا على اعتبار التورية نوعا من التلاعب بالألفاظ كما تسمى فى اللغتين الانجليزية والفرنسية - أى أن يستخدم اللفظ المفرد فى موضع بحيث يدل على معناه الأصلي وعلى معنى آخر ينبع من السياق ويعتمد على معرفة المستمع له ولكن ثمة لونا آخر من التورية يقترب من المفارقة ويرتبط بالدراما لارتباطه بالموقف والشخصية ويبتعد الى حد كبير عن دلالة الكلمات المفردة فبينما يستطيع كاتب القصة أو المقال أو الشاعر أن يعتمد على قدرة المفردات على الإيحاء بمعان أخرى تختلف عن المعانى الظاهرة لها نرى أن الكاتب المسرحي يعتمد على قدرة الموقف الدرامي على خلق هذه المعانى حتى لأبسط الكلمات ذات الدلالات المحددة .

ويمكننا بصفة عامة تقسيم التورية اللفظية غير الدرامية الى أربعة أنواع فأولها استخدام الكلمة لتدل على أكثر من معنى - مباشرة - كقول أحدهم لعازف العود « أنت عودك حلو » أو كقول حافظ إبراهيم لرجل كان قد وعده باهداء ساعة ثم أخذ يعاطله « ان الساعة آتية » وهكذا وثانيها استخدام الكلمة بمعناها الاشتقاقى بدلا من معناها الاصطلاحي أو الى جانبه كقولهم « ده شاعر ده ؟ ده شاعر بمغص ! » أو « ما قدرش يكتب أى كتب .. راح كاتب كتابه » - وثالثها الاستخدام الحرفى ( أو الحقيقى ) للكلمات أو العبارات ذات الدلالة المجازية كقولهم ان فلانا « يسهر » على رعاية آخر أو قول أحدهم « ضربته كى أضرب لكم مثلا » ورابعها وأكثرها شيوعا هو اقامة توازيات بين المعنى المجازى أو الاصطلاحي والمعانى الأخرى كمن يقول للأمور المركز « ان مركزك لا يسمح بهذا » أو قول حافظ إبراهيم عندما رأى ساعة جيب ضخمة « دى موش ساعة .. دى سنة » ومثل الداعبات الأدبية التى عرفها

الظرفاء والشعراء فى الجيل الماضى فحينما كتب حافظ ابراهيم  
يداعب أحمد شوقى قائلا :

يقولون ان الشوق نار ولوعة      فما بال شوقى اليوم أصبح بارداً .

رد عليه شوقى قائلا : « حافظ على الحذاء ! » وعندما مر  
عبد الله فكرى على الشيخ السمنى وهو يجالس فى الشمس قال له  
« حذار أن تسيح يا سمنى » فرد عليه السمنى قائلا « أننى أقدح  
فكرى » وهكذا مما يقتضى اللماحية وسرعة البديهة التى شاعت فى  
حوار دراما عصر عودة الملكية فى انجلترا . ودراما آخر القرن  
التاسع عشر والتى تشيع فى مصر على كافة المستويات والتى تكثر  
فى نطاق الاشارات الجنسية أى التعبيرات التى يمكن تفسيرها  
تفسيرا خارجا والتى تبدو فى أشد صورها وضوحا فى فن  
« القافية » الشعبية بل. وما يمكن أن نسميه أيضا بفن « الردح » !

### القافية والردح :-

ولا تزال معظم مسرحياتنا الفكاهية تعتمد - بكل أسف -  
اعتمادا كبيرا على هذا اللون من التورية اللفظية وبالذات ما أسميته  
بفن القافية وفن « الردح » ليس احتراما له ولكن اعترافا بمكانته  
الأدبية والتى لا يخلو منها كبار الكتاب ( حتى شكسبير نفسه )  
والتي تنتشر فى فن الموال الشعبى وتبعث الإبهجة بين جميع فئات  
الشعب مهما بلغت درجة ثقافتهم .

ولكن هذا الفن ليس دراميا أى أنه لا يمكن أن يندرج فى فن  
المسرح من حيث أن المسرح له مقتضياته التى تحتم عدم اعتماد  
المسرحية على اشواط متبالية من القافية أو « الردح » مهما بلغت  
درجة امتاعها فان النماذج التى أبدعها حسين الفار وسلطان الجزار

مثلا فى برنامج « ساعة لقلبك » الاذاعى القديم لا يمكن اعتبارها أعمالا درامية فهى حقا نماذج متطورة للقافية التى تنشأ من افتراض اسم أو عمل معين ثم التلاعب بهذا الاسم أو العمل تلاعبا يعتمد على سرعة البديهة واللماحة وأذكر شوطا من هذه القافية قدم فى نفس ذلك البرنامج بين الثنائى رشاد ومنصور حين يصل بعض الضيوف :

الضيف : الأستاذ منصور موجود ؟

رشاد : مين عايزه ؟

الضيف : الأستاذ جرجير .

رشاد : يومنا أخضر ونادى .. ودى تبقى مين ؟ الأنسة فجلة ؟  
اتفضلى يا أنسة .. انتى راسك ناشفة ليه ؟

الضيف : قل له بس جرجير .. هو عارف انى جاي بربطة المعلم ..

رشاد : ما قدرش يا جرجير .. انت لوتك مخطوف خالص ..  
.. ودبلان كده ومصفر .. اعصر لك لمون ؟

وهكذا يظل الاثنان يتلاعبان بالألفاظ بالإشارة الى النيات المعروفة دون أن يخلق هذا موقفا دراميا من أى نوع - وهو عادة ما يحدث الآن فى مسرحياتنا الفكاهية اذ تظل الشخصيات تتبادل القافية وكلما أسرفت فيها كان هذا دليلا على لماحية الجوار ونزعتة الكوميديّة !

### التورية والمفارقة :

ولكن التورية الدرامية شئ مختلف تماما عن هذا اللون من التورية اذ أنها تعتمد على التناقض بين الظاهر والباطن أو بين المعلوم والمجهول - أى أننا نرى ثمة من يعرف شيئا يجهله آخر - وهكذا فهى تقترب من المفارقة التى تقوم عليها الأعمال الدرامية



الناضجة والحقيقة ان أمامنا مشكلة فى ترجمة الكلمة الأجنبية التى تستخدم للدلالة على المفارقة ( أى التناقض ) والكلمة التى تدل على التورية اللفظية التى لا علاقة لها بالدراما والكلمة الثالثة ( موضوع هذا الحديث ) وهى التى تدل على التورية الدرامية الساخرة أى الكلمة التى تجمع بين عنصر المفارقة وعنصر التورية وعنصر السخرية الذى يرجع فى منشئه الى سخرية القدر الذى ارتبط عبر العصور بالدراما ولكن كيف تبرز أو تستثمر هذه التورية الساخرة فى المسرح ؟ وهل هى قاصرة على الكوميديا لارتباطها بالسخرية ؟ أم أن لها علاقة وثيقة بالتراجيديا أيضا بسبب عنصر القدر الذى يتصل بارادة الانسان والارادة الأخرى - أى الارادة التى هى عادة أكبر منه وأقوى ؟

تبرز التورية الساخرة دراميا فى موقف يتضمن شيئا تعرفه إحدى الشخصيات وتجهله شخصية أخرى أو يكون معروفا لدينا بينما يجهله طرفا الموقف الدرامى أو هو معروف لـديهما ومجهول لطرف ثالث وهكذا ويكون هذا فى أبسط حالاته متصلا بما يحدث أمامنا على المسرح أى على الحركة المسرحية المباشرة بينما يكون فى أدق وأرقى حالاته متصلا بالحركة النفسية والذهنية للشخصيات وهو فى الحالتين يرمى الى توليد توتر يمكن أن يستثمر فى الكوميديا أو فى التراجيديا اما للسخرية من جهل الانسان وعجزه عن ادراك اليات الحركة البشرية والطبيعية فى هذا الكون أو فى مجتمع ما واما لابرار التناقضات التى يمكن أن تودى بسعادة الانسان لجهله بهذه التناقضات ولأوهامه التى غالبا ما يعتز بها ويعيش لها .

... ولنتنظر إذن الى أبسط صور التورية الساخرة على المسرح .  
لنتصور مشهدا بسيطا : يدخل لص الى منزل أحد الأثرياء ليسرق المجوهرات التى تضعها زوجة الثرى فى خزانة . يمكن للمؤلف بداية

أن يجعل الزوج يربت بيده على الخزانة ويقول وهو متجه الى غرفة النوم « الحمد لله اننى أخرجت الجواهر من هذه الخزانة ووضعتها فى غرفة النوم » ثم يخرج وحين يأتى اللص ومعه عدته نراه واثقا من أن السكان قد رحلوا فهو يقول « كويس ان النهارده الخميس والجماعة فى السينما » - هذا هو الموقف فى أبسط حالاته فنحن نرى أن جهود اللص سوف تصطدم بعائقين الأول وجود أصحاب المنزل والثانى عدم وجود الجواهر فى الخزانة وهذه التورية الساخرة المبدئية يمكن أن تتطور حين يكشف اللص أنه قد نسي مفتاحا هاما فيخرج من المسرح لاحضاره بينما تدخل الزوجة لتقول « الحمد لله اننى أعدت الجواهر من غرفة النوم الى الخزانة فهنا أكثر أمنا » ثم تتجه الى المطبخ مثلا لاحضار كوب من اللبن بينما يعود اللص وعندما يحس بوجود حركة ما يختبئ تحت أريكة مثلا فنراه نحن ولا يراه أحد الزوجين - فاذا وجد ثلاثتهم على المسرح أصبحت كل كلمة تقال ذات معان متعددة لأن كلا منهم سوف يفهمها بصورة مختلفة .

ورغم شيوع هذا النوع البسيط من التورية الساخرة فى كوميديات موليير ( مقالب سكايان مثلا ) وشيكسبير ( حلم ليلة صيف مثلا ) فانه نادرا ما يكون بهذه البساطة اذ أنه يعتمد فى جوهره على تورية نفسية أو داخل الشخصية نفسها وذلك بأن يجعل المؤلف من التناقض بين الظاهر والباطن اطارا مجسدا يعكس التناقض النفسى بينهما أو فى داخل الشخصية الواحدة فكثيرا مايكون اخفاء بعض المعلومات عن شخصية ما وإطلاع شخصية أخرى عليها أو إطلاع الجمهور عليها وسيلة لكشف الجواء الذى يسود تلك الشخصية أو التناقض بين تصوراتها للواقع والواقع نفسه فالذى يحدث لشخصية « فولسطاق » مثلا فى مسرحية شيكسبير « روجات وندسور المرحات » من اختباء خلف الستارة ودخوله بعد ذلك سلة « الغسيل » وحضور الزوج الغيور وشكه فى الأمر ثم

تتكبر بعد ذلك ومقابلته لفولسطاق . . كل هذا يعكس التناقضات  
التي تعج بها الشخصية التي أصبحت من كلاسيكيات الأدب  
العالمى .

### الستائر المسرحية :

أما فى التراجيديا فان التورية الدرامية تهيبء للكاتب ان  
يعكس تناقضات معرفة الشخصية وجهلها فى مواقف تقترب فى  
المسرح الحديث من مواقف قوة القدر فى المسرح الكلاسيكى . وخير  
نموذج لهذا ما نراه فى مسرحية « عطيل » لشكسبير حين ينصب  
« ياجو » شباكه وفخاخه للبطل فى مشاهد تلو مشاهد من التورية  
بل ان حدث المسرحية كله يعتمد على التناقض بين ما نعرفه نحن  
عن ديدمونة وما يتصوره عطيل « زوجها » عنها ، بل وما نعرفه  
عن عطيل وما يعرفه هو عن نفسه ، وحينما يجسد شكسبير هذا  
الموقف فى كلمات عطيل قبل قتل ديدمونة نجد ان الموقف هو الذى  
يغطى لكلماته قدرتها على التورية الدرامية . أى ان الكلمات  
البسيطة « فلأطفىء النور أولا . . ثم اطفىء هذا النور » . أى نور  
حياة ديدمونة . تغنى فى الحقيقة ان عطيل يعنى ما لم يكن يتصور  
ان يعنيه ! فهو يطفىء نور حياته أيضا ونور حب لم يكن يعرف مداه  
ونور حياة حافلة لم يستطع ان ينفذ الى اقطار ذاته التى تسودها  
ظلمات الشك وانعدام الثقة .

وكان درايدن يطلق على الحيل المسرحية التى اقتضتها التورية  
الدرامية فى عصره « الستائر المسرحية » بمعنى ان ثمة ستائر  
تقوم فيما بين الممثلين بعضهم والبعض . نفسيا وجسديا . تمكن  
بعضهم من معرفة ما لا يعرفه الآخرون وتمكن النظارة دائما من  
الاطلاع على خبايا صدورهم وسواء كان الكاتب يقبل مذهب درايدن  
أم يرفضه وسواء كان ينزع الى الكوميديا أم يميل الى التراجيديا

فانه دائما يلجأ الى التورية الساخرة باعتبارها وسيلة درامية  
فعالة . من أحمد شوقي الذى يبدأ مسرحية « مصرع كيلوباتره »  
بتشيد على السنة الجمهور الذى يتغنى بالهزيمة وهو يتصورها  
نصرا :

يومنا فى اكتوبر  
نكره فى الأرض صار  
اسألوا أسطول روما  
هل أذقناه الدمار

الى الأقنعة المسرحية التى استخدمها جلال الشرقاى فى  
مسرحية « الجوكر » والتى تمثل الاستخدام الحركى للتورية  
الساخرة فى الكوميديا الخالصة ، بل ان التورية الدرامية قد  
استخدمت فى الأدب الحديث فى فنون غير مسرحية مثل القصة  
القصيرة مثل القصص الانجليزى الحديث « ساكى » والقصص  
العظيم ١٠ بيتس ، بل وفى أدبنا العربى محمود تيمور ( فى  
مرحلة انسلاخه عن تقاليد موباسان ) ونجيب محفوظ فى عدد كبير  
من قصصه القصيرة .

لم تعد التورية فنا لغويا يعتمد على التلاعب بالألفاظ وانما  
أصبحت وسيلة درامية فعالة تعين الكاتب على اثراء أعمالهم عن  
طريق التوتر الذى تهيئه والذى مكنهم من ارتقاء قمع جديدة فى  
غنونهم المختلفة .





كوميديا الشخصية



كان من نتيجة ( النجاح الجماهيري ) لبعض عروض المسرح التجاري أن اختلط مفهوم الكوميديا لدى الكثيرين ( بل ومفهوم المسرح والفن الدرامي نفسه ) إذ بدأ الاعتقاد يسود - بكل أسف - بأن الكوميديا هي التسلية عن طريق الاضحاك بأي وسيلة ممكنة وعن طريق الاسكتشات الموسيقية الراقصة والغنائية التي تدخل جميعا في اطار المنوعات ولا تتصل الا بلون واحد فقط من ألوان هذا الفن وهو ليس قطعاً بأرقاها ألا وهو لون الهزلية الغنائية ، بل لقد بلغ هذا المفهوم حدا من الشيوع والتغلغل داخل أبناء الحركة المسرحية نفسها جعل النجاح يقاس بعدد الضحكات التي تثيرها كلمات أو حركات مسرحية بعينها لدى الجمهور ! ولذلك فقد وجد الكثيرون صعوبة في فهم ما قالته مجلة المسرح في عددها الأول من أن مسرح سعد الدين وهبة يقدم « كوميديا الموقف القسائم على الشخصية » وطالب البعض صراحة بتفصيل القول في هذا « النوع » الذي ظن لفيف من القراء أنه ينطبق بداهة على كل كوميديا ولا يكارى يحتاج الى التمييز بينه وبين أي « نوع » آخر !

والحق أن الكوميديا - مثل أي فن درامي - لا بد أن تنبع من موقف ، ومعنى الموقف وجود قوى متصارعة تخلق ما اصطلح على تسميته بالتعقيد . ولكن الكوميديا تختلف عن التراجيديا في أنها تعتمد على امكانية حل هذا التعقيد باحلال نوع من التوافق بين هذه القوى . يعيد المياه الى مجاريها ويعلم انتصار الحياة بانتصار الانسان على نوازع الصراع والتصارع فالكوميديا - كما قال ناقد كبير « احتفال بالحياة » أي احتفال بقدرة الانسان على الاستمرار ومن ثم فهي احتفال بالانسان نفسه وقدرته على تخطي الصراعات وطاقته على العطاء الذي من شأنه أن يحدث التوفيق في النهاية التي عادة ما توصف بأنها نهاية سعيدة .

وإذا نظرنا من هذه الزاوية الى التراث الكوميدي في الدراما العالمية استطعنا أن نفهم سبب ميل معظم الكوميديات الى تناول الأخطاء التي يمكن علاجها أى تلك العيوب والنقائص فى نفس الانسان وفى المجتمع ( أى فى العلاقات البشرية ) التي يمكن التغلب عليها . وقد تتمثل هذه فى أخطاء البنية الاجتماعية بسبب أخطاء فى الافكار أو المفاهيم المتعارف عليها أو المتوارثة أو بسبب أخطاء فى نوازع النفس البشرية لا ترتبط بمجتمع أو بزمان ومكان معين .

### ● الظاهر والباطن :

ولهذا دأبت الكوميديا على السخرية من المظاهر الاجتماعية والبشرية مما جعلها تقترن باثارة الضحكات على هذه المظاهر الخاطئة سواء فى السلوك أو الطباع أو العلاقات التي تحكم بناء المجتمع . بل أنها لطول اقترانها بالسخرية من العيوب الظاهرة قد دفعت البعض الى الاعتقاد بأن الكوميديا تختص بالظاهر بينما تتناول التراجيديا الجوهر والباطن - وهو اعتقاد غير صحيح لأن السخرية من الظواهر تتضمن سخرية من كل ما يؤدى الى هذه الظواهر أى بواطن الشخصية وكل ما يكمن فى نفس الانسان من تناقضات .

وفى هذا الاطار يمكننا التفريق بين نوعين من الكوميديا سادا غير العصور وتفاوتت قيمتهما الفنية بتفاوت تركيزهما على الظاهر والباطن . أما الأول فهو الذى يتناول صور البناء ( أو التركيبات ) الاجتماعية التي انقضى عهدها وبدت نقائصها وأوجه القصور فيها، فأصبحت مثار سخرية المتنورين وقادة الرأي ، سواء لما تقتضيه من ألوان السلوك البشرى التي لم تعد مقبولة أو لما تفترضه من أفكار عفا عليها الزمن وأصبحت ممجوجة ( مثل نظام الزواج عن طريق الخاطبة المأجورة ، أو قواعد السلوك الأرستقراطية البالية ،

أو نظم العمل في دواوين الحكومة وما تشتمل عليه من مفارقات في علاقات الرؤساء بالمرؤوسين أو المغالاة في المظاهر أو الادعاء بغية اكتساب الاحترام وما الى ذلك ) .

أما النوع الثاني فيركز على النقائص البشرية التي قد تتولد عن هذه « التركيبات » الاجتماعية أو تتسبب فيها حقا وصدقاً !

وقد شهد تاريخ الكوميديا في العالم - وفي مصر بطبيعتها الحال - ألواناً متباينة من هذا النوع كانت تميل في بدايتها الى التبسيط الشديد في مفهوم الشخصية الانسانية فانحصرت في كوميديا الطبائع وكوميديا الأنماط - وبينما كانت كوميديا الطبائع تركز على خصيصة معينة في الشخصية وتبالغ في تصويرها بحيث تقترن كل شخصية بطبع معين ( مثل البخل الشديد ، أو البلاهة أو الاستغراق في الملذات الحسية ، أو الميل الى العزلة أو الخوف أو النفاق ... الخ ) كانت كوميديا الأنماط تقدم شخصيات نمطية تحدثت ملامحها سلفاً بحيث يستطيع الجمهور أن يتعرف عليها بمجرد دخولها الى المسرح ( مثل شخصية الأب الغني الماكر البخيل ، أو ابنته المخادعة له ، أو المراهب الذي يتظاهر بالتقوى ، أو العاشق العجوز أو مدعى العلم والثقافة ... الخ ) وهكذا لم يكن الكاتب في حاجة الى الإفاضة في تحليل وتصوير هذه الشخصيات لأنها معروفة سلفاً ولأنها لا تمثل الانسان الكامل بل نزعة واحدة فيه ، ومن ثم وجدنا الحيكات التي استخدمها الكاتب في هذا الصدد محدودة بهذه الأنماط - وكما قال درايدن الكاتب المسرحي والناقد الانجليزي الأشهر : كان يكفي الرومان أن يجمعوا بعض الشخصيات النمطية معا حتى تتكون لديهم مسرحية كوميديّة !

### كوميديا الحب :

ولا يعنى هذا التقسيم الخارجى لنوعى الكوميدى أنهما

لا يتقابلان أو يتدخلان - بل على العكس فإن الكوميديا التي تسخر من البناء الاجتماعى أو « التركيبية » الاجتماعية - قديمة كانت أم جديدة - تتناول أيضا شخصيات نمطية ، وقد يستخدم كاتب ما شخصيات نمطية فى إطار اجتماعى يجعله مثاز سخريته وهدفا لضربات معوله النقدى . وفى كل هذا كانت الكوميديا تتطلب اقضاء البعد الشعورى الذى نسميه أحيانا بالتعاطف أو الاندماج الذى تهدف اليه التراجيديا - بمعنى أن كل هذه الكوميديات كانت تحافظ على المسافة بين المتفرج والممثل أى تؤكد على الاختلاف بينهما ولا تسمح للمتفرج أن يوحد فى خياله بين نفسه ومن يراه على خشبة المسرح . ولم يتغير هذا الوضع الا فى عصر النهضة حين نشأ ما اصطلح على تسميته بكوميديا الحب ( والتي تطورت الى الكوميديا الخلقية على أيدي جولد سميث وشريدان ثم انتهت الى نوع جديد تماما على أيدي وايلد وبرنارد شو ) - وفى البداية كان الحب هو المحور الذى دارت حوله الحيكات مما استلزم ادخال عناصر أخرى من عناصر الشخصية ابتعد بها عن النمطية وكوميديا الطباع ، وهى العناصر التى تمثل الجوانب الأخرى للشخصية أى العناصر التى تكتمل بها صورة الفرد - بحيث أصبح من الصعب على المرء أن يقول أن هذه الشخصية فكاهية وحسب ، أو أن هذا الموقف تديره أنماط البخل والنفاق وحسب . الخ . أى ان التبسيط فى رسم الشخصية والمبالغة التى كان التصوير الفكاهى يقتضيها قد انتهت ليحل محلها نوع هام من التعقيد نتيجة للبعد الشعورى للكوميديا ( أى إمكانية التعاطف بين الجمهور والشخصيات التى يسخر منها ) ونتيجة لانتقال التناقض من الظاهر ( من مظاهر السلوك والعلاقات ) الى الباطن - أى الى التناقض الكامن فى أعماق الشخصية البشرية نفسها .

### التناقض الداخلى :

والذى نعنيه بهذا هو أنه بينما كان كاتب الكوميديا القديمة



يركز على المبالغة فى التصوير بحيث تختل نسب الأشياء (مثلا يفعل رسام الكاريكاتير ) فيبرز التناقض أمامنا فى الحركة والحديث بدأ الكاتب يهتم بتصارع الوعي مع نزعات النفس ، أو تصارع نزعات النفس بعضها مع البعض ، أو التصارع فيما بين تيارات الوعي نفسها ، بحيث تختل « النسب » النفسية للإنسان وتتبع المفارقات التى دائما ما اتسمت بها الدراما عبر العصور . . ومعنى هذا أن الموقف الذى تتبع منه الكوميديا ، والذى نراه مجسدا على المسرح فى الحركة والكلمة ، هو فى جوهره موقف تنازع وتناقض داخلى، أما فى كل شخصية على حدة ، أو فيما بين الشخصيات بعضها والبعض أى فى المجال الذى تلتقى فيه النفوس - كلها أو بعضها .

وقد اهتم الكتاب والنقاد بهذا اللون من الكوميديا لأنهم رأوا فيه ما يلائم ازدياد وعى الإنسان بذاته - بمشاعره وأفكاره وموقفه من المجتمع والوجود نفسه ، وما يتمشى مع اكتشافه لمناطق فى كيانه لم يكن يحلم بوجودها من قبل ، وما يعكس ادراكه الدقيق لما يدف بين جوانحه من نزعات متضاربة لم يكن يعرف لها تفسيراً . ومن ثم فقد اتجهت الكوميديا الحديثة نحو المفارقات الداخلية التى أصبحت مادة صالحة للكوميديا مثلما هى مادة صالحة للتراجيديا . والفارق هو أن التوفيق بينها فى الكوميديا يؤدى الى نهاية سعيدة تؤكد طاقة الإنسان وانتصار إنسانيته ، وإذا هى اشتملت على خطأ قاتل ( ما يسمى بالخطأ التراجيدى ) فانها تنتهى بهزيمة مؤقتة لفرد أو أفراد تهيب للإنسان أن يخرج بقدرة أكبر على مجالدتها والانتصار عليها !



الكوميديا الجادة أو المأسوية



اعتدنا أن ننظر الى الكوميديا باعتبارها فناً أقل قدراً من التراجيديا وذلك لارتباط الكوميديا بالهزل وارتباط التراجيديا بالجد . . والجد قطعاً أرفع شأنًا من الهزل ! ولكن هذا المفهوم جد خاطيء لأن فن الكوميديا ليس هزلاً وان آثار الضحكات . وليست كل الملهابات - حتى ما اقترب منها من الهزل بهازلة ! ومصدر الاختلاط والبلبلة يعود في نظري الى فكرة الضحك ( وما يرتبط بها من اعتباره روح الهزل ) واحترام البكاء وما يرتبط به من نزعة الجدية والرزانة بل والأهوال العظام . ولكن الضحك والبكاء في الحقيقة وجهان لعملة واحدة بل انهما يمثلان نشاطاً فنياً يرتكز على أساس نفسى مشترك ألا وهو « تفريج التوتر » بمعنى ان انفجار الانسان بالضحك أو بالبكاء لا بد أن تسبقه حالة من التوتر النفسى تصل الى ذروتها بأن ينخرط المرء فى « نوبة » بكاء - كائناً هذه النوبة صمام فى مرجل يغلى ولا بد أن ينطلق منه البخار حتى لا ينفجر ! ولذلك أحياناً ما يؤدى الفرح الشديد الى البكاء وتؤدى الصدمة العصبية العنيفة الى ضحك مرير رهيب - أو الى انفعال يختلط فيه الضحك والبكاء !

### مفهوم الكوميديا :

ولكن هذا أحد مصادر البلبلة فحسب ، أما المصدر الثانى وهو الأهم فيتصل باختلاط مفهوم الكوميديا نفسها علينا بل وعلى غيرنا من الشعوب التى استقدمت هذا الفن من أوربا بتقاليده المحددة ، و « نصوحنه » التى لم تلق نفس الاهتمام الذى توليه للتراجيديا - فليست الكوميديا على الإطلاق مسرحية تثير الضحكات « ولو كانت تثير الضحكات بالفعل ! » وليست التراجيديا مسرحية تبعث على البكاء « ولو أبكتنا ! » - إذ أن الكوميديا تعتمد فى جوهرها على إمكانية التوفيق بين العناصر المتضاربة والمتناقضة لحياة الانسان . ولذلك فهى دائماً ما تبقى على الأمل والتصالح والهناء مهما حدث.

من تصارع وتنازع بين القوى التى تشترك فى الحدث الدرامى أى أنها تؤكد نزوع الانسان الى التقارب وتخطية الصعاب ونشيدانه الدائب للتوافق من أجل الحياة - انها كما قال ناقد كبير « احتفال بالحياة » - احتفال بقدرة الانسان على الاستمرار فى الحياة - على البقاء رغم ما يعترض حياته من عقبات - ومن ثم فهى احتفال بالانسان نفسه ، بقدرته على العطاء وتخطى كل ما من شأنه ان يجلب له الشقاء ! وهى أيضا اذن احتفال بالسعادة واعراب عن فرحة الحياة ( وهذا كان منشأ الدراما نفسها فى الحقيقة ) وانتصار على قوى الدمار والموت !

ولما كان هذا جوهر الكوميديا فلقد كان من الطبيعى ان تنزع الكوميديا الى اشاعة جو الفرح وان تنتهى نهاية سعيدة ، وأن تتخللها البسمات بل الضحكات بل وان تشيع الفرح والضحك والابتسام فى كل شيء ! ومن الطبيعى أيضا الا تبتس الكوميديا مناطق معينة من التجربة الانسانية تتسم باستحالة التوافق وانعدام التصالح ( أى تدمير امكانية الاستمرار ) وأن تركز على كل ما من شأنه أن يتيح التوافق ويسمح بعودة المياه الى مجاريها، ومن ثم كان تركيز الكوميديا دائما على أخطاء الانسان التى يمكن اصلاحها ، وتلك العيوب أو النقائص فى النفس البشرية وفى المجتمع التى يمكن للبشر أن يعالجوها ويتخطوها ، والتى تتمثل عادة فى أخطاء التركيب أو البناء الاجتماعى والعلاقات البشرية التى تشوبها أخطاء يمكن تلافيها ، سواء كانت هذه ترجع الى أخطاء فى الأفكار والمفاهيم أم الى أخطاء تقليدية توارثها المجتمع عن الاسلاف ، أم الى أخطاء فيما تواضع عليه المجتمع فى فترة زمنية معينة ، أم الى أخطاء أعمق من هذا « أخطاء » فى النوازع البشرية نفسها !

### السخرية والنقد الاجتماعى :

وربما كان هذا هو السبب الذى جعل بعض النقاد يتصورون أن



الكوميديا قاصرة على السخرية من مظاهر الحياة الاجتماعية دون النفاذ الى باطن الانسان ، وأنها لتركيزها على كل ما يمكن تغييره لا تتصل بالجواهر . بل تتناول المظهر فحسب ! ولكن هذا الرأي قاصر ( بطبيعة الحال ) لأن الكوميديا فى هجومها على الظاهر انما « تعرى » الباطن وتكشف ما يكمن خلفه وما يؤدى اليه « بل وكل ما يمكن أن يؤدى اليه » ، وهى لا تختلف هنا عن سائر ألوان الفن الجاد الا فى النشاط ذهنى الذى يستطيع الفنان به أن يعيد صوغ وتركيب العلاقات القائمة ، وإبراز الأخطاء بتكبيرها والمبالغة فيها وذلك حتى تتغير النسب التى تتحكم فى العلاقات فيما بين الشخصيات وبين الشخصيات وبيئتها ، وبين المتفرج وما يعرفه عن الانسان داخل هذه الشخصيات . . أى ان الفنان هنا يفعل ما يفعله رسام الكاريكاتير حين يضخم أنفا أو فما أو حين يتصور منزلا معوجا حتى يقرب الى الناظر الفكرة الخيالية التى تغير من النسب القائمة فتولد التوتر وما يتلوه من انفراج عن طريق الضحك !

فالكوميديا إذن تعتمد على النشاط ذهنى أكثر مما تعتمد على الشاعر ، وهى تسعى دائما الى تأكيد المسافة بين المتفرج وبين ما يرى على خشبة المسرح بحيث لا يميل فى أى لحظة الى الاندماج الشعورى فيما يراه ، وبحيث تتأكد له « غيرية الغير » أى اختلاف هؤلاء الأشخاص عنه وعدم تطابقهم مع حياته ، وبحيث يستطيع أن يسعد بتصور أن هذا لا يحدث له هو ولا يمكن أن يحدث . . فـالمتفرج الذى يشهد غنيا بخيلا يعد الدراهم بحرص شديد ويكتفى من الطعام بكسرة خبز وذررات من الملح لا يمكنه أن يوحد فى خياله بينه وبين هذا البخيل ( حتى ولو كان بخيلا هو نفسه ! ) ولكنه سوف يهنا بتصور أن هذا شخص مختلف عنه تماما وبأنه لا يمكن أن ينحدر الى مثل هذا البخل فى حياته ! وينطبق هذا على سائر

ألوان الكوميديا سواء تلك التى تسخر من « تركيبة » اجتماعية معينة أم أشخاص الخ . . فنحن قد نقطب الجبين عندما نشهد لصا غيبا يحاول كسر خزانة حديدية بمطرقة محدثا أصواتا مزعجة يتيقظ لها صاحب البيت ، ولكننا سوف نضحك حقا حين لا يتبين صاحب البيت أن هذا الطرق معناه وجود لص فى المنزل ، أو عندما يدخل صاحب المنزل فيرى اللص فلا ينزعج أى منهما . . بل ونضحك أكثر اذا طلب اللص من صاحب المنزل - فى براءة - أن « ينساؤه الشاكوش » ! وتزيد السخرية اذا رد صاحب المنزل « أنهى شاكوش ؟ » - أى أن ضحكنا يقوم على أن ثمة مسافة تفصلنا عن هؤلاء وأنهم يختلفون تمام الاختلاف عنا بحيث يستحيل أن نتوحد شعوريا معهم أو أن تتعاطف حقا مع ما يفعلونه .

### البعد الشعورى للكوميديا :

ولكن هذه التفرقة الكلاسيكية بين الكوميديا والتراجيديا لم تكن فى يوم ما تفرقة مطلقة أو قامة . . إذ أن كتاب الكوميديا طالما نزعوا الى المزج بين عناصر المسرح « الجاد » أى المثقل شعوريا والكوميديات المرحية التى تتصل بالمظاهر والفكاهة والنقد والسخرية . . الخ . .

فطالما وجدنا فى الكوميديات التى وصلتنا عبر العصور أشخاصا ليسوا « أقل منا » أو أدنى ذهنا أو احساسا ، وطالما وجدنا مواقف يتفاوت فيها التركيز وتتحول فيها بؤرة الصورة من المبالغات الفكاهية الى المشاعر الجادة ، بل أن نوعا من الكوميديا قد نشأ على أيدى كتاب العصر الاليزابيثى يعتمد على أبعد شعورية لا يمكن للكوميديا بمفهومها القديم أن تتقبلها . . فنحن نرى فى مسرحيات شكسبير ميلا كبيرا الى مزج الكوميديا بالتراجيديا

وبخاصة فيما يسمى « بالكوميديا الرومانسية » أي كوميديا الحب، ولكن حتى في الكوميديات الأخرى ولتقل في تاجر البندقية - نجد أن شكسبير يعمد الى تحليل الشخصيات وإبراز أعماقها ومعالجتها معالجة تدفعنا الى التعاطف معها بحيث يتأكد ذلك البعد الشعوري الذي يجتهد كاتب الكوميديا التقليدية لأقصائه من مسرحه .

وهكذا فقد نشأت الى جانب الكوميديا التقليدية أنواع أخرى من الكوميديا تعتمد على المادة الشعورية وتوصل بحيل الكوميديا التقليدية مثل المفارقة والتناقض . الخ . لإبراز امكانية التصالح والهناء رغم بلاهات الانسان التي تحرمه من الاستمتاع بحياته على الأرض ، وسادت أنماط من الكوميديا تختلط فيها هذه العناصر جميعا بحيث نشأ ما كان درايدن يسميه « بالمسرح المختلط » أو التراجيكميدى !

### التراجيكميدى :

ولكن التراجيكميدى ليست مأساة لاهية أو ملهة مبكية . . انها أعمق من ذلك بكثير فهي محاولة من الانسان لرؤية حياته على مستويين متزامنين مترابطين - مستوى الانفعال الجاد الصارم ومستوى الهزل الساخر بحيث يكون قطبا الصراع هذين المستويين، وبحيث نستطيع أحيانا أن نطل على باطن الشخصيات وننفعل بالأمها ومشاعرها الجادة ثم نعود الى المستوى الأول - مستوى تناقضاتها الظاهرية وما يسود سلوكها ومواقفها من مفارقات تدعونا الى ادراك البعد بيننا وبينها أى تبين المسافة الشاسعة التي تفصلنا عنها . .

ولا يعنى ميلاد هذا اللون الجديد من الفن المسرحى انتفاء الملهة النقية أو المأساة الكاملة - ولكنه يعنى أن نظرة الانسان

الحديث أصبحت تتطلب رؤية الألوان المتعددة والظلال الرمادية فيما بين الأبيض والأسود - وقد كان ميلاد هذا المسرح الجديد مبشرا بميلاد آخر لنظرة انسانية جديدة على أيدي رواد المسرح الواقعي ابتداء من منتصف القرن التاسع عشر تقريبا .

وربما كان أنصح مثل على التقاء الكوميديا والتراجيديا والتحول من هذه الى تلك هو ما فعله تشيكوف بمسرحية « شيطان الغاية » التي أعاد كتابتها لتصبح « الخال فانيا » ! ماذا حدث إذن وما الذي فعله تشيكوف حقا ؟ ..

### شيطان الغاية :

في ١٨ أكتوبر عام ١٨٨٨ أرسل أنطون تشيكوف خطابا الى أ . س . سوفورين يشكره فيه على بداية الفصل الأول من مسرحية شيطان الغاية التي كانا قد اتفقا على كتابتها معا ، ويذكره فيه بالخطبة التي اتفقا أن تسير المسرحية عليها ، ويتحدث فيه عن الشخصيات بالتفصيل ، ويحدد له معالم الكوميديا التي اعتزم أن يكتبها بعد كتابته لـ « الخطوبة » و « الدب » اللتين لاقتا نجاحا كبيرا ، ولكنه كان - كما يذكر أخوه في ترجمته لحياته - يريد أن يكتب شيئا أكثر جدية من الهزليات .

وفي هذا الخطاب يرسم تخطيطا لبعض الشخصيات الرئيسية في شيطان الغاية ، وهي شخصيات استمرت في الخال فانيا مثل سير برياكوف وابنته سونيا ، واستروف وفونيتسكي ، فيتصور أن سير برياكوف « وصل الى مركزه بجهوده الشخصية ، لا شيء مشين في ماضيه على الإطلاق ، يعاني من النقرس والروماتيزم والأرق وطنين في أذنه ، ورث ضيعته عن زوجته ، تفكيره علمي واقعي ، لا يطبق المتصرفين أو الحالمين أو السذج أو الشعراء أو

المتعصبين • لا يؤمن بالله وينظر الى العالم كله نظرة عملية محضـ  
العمل • العمل • العمل - كل ما عدا ذلك هراء وقرهات •

ويتصور أن سونيا « نالت حظا وافرا من التعليم ، ذات قدرة  
على التفكير • سئمت بطرسبرج والريف أيضا • لم تقع فى الحب  
مطلقا • كسولة تحب التفلسف • تستلقى على الأريكة لتقرأ كتابا ما  
• تريد أن تتزوج لمجرد ادخال تغيير ما على مجرى حياتها ولكي  
لا تظل عانسا آخر الأمر • تقول أنها لن تستطيع أن تحب شخصا  
هاما • يسعدها لو تزوجت بوشكين أو أديسون مثلا! ولكنها مستعدة  
للزواج من شخص عادى مذهب لمجرد قتل الملل • ومع ذلك فسوف  
تحترم زوجها وتحب أطفالها • حينما قابلت شيطان الغابة واستمعت  
اليه استسلمت لعاطفتها كلية - الى أقصى حدود الاستسلام • الى  
حد النوبات الهستيرية ، نوبات الضحك الأبله الذى لا معنى له •  
ان البارود الذى بللته مستنقعات بطرسبرج تجففه الشمس لينفجر  
بقوة عنيفة • • ويتصور أن استروف « سيد مذهب فى الثلاثين الى  
الثالثة والثلاثين ، شيطان الغابة • شاعر ، رسام مناظر طبيعية ،  
يتأثر بجمال الطبيعة الى حد بعيد • كان قد زرع فى طفولته شجرة  
صغيرة وحينما اخضرت أوراقها وبدأت تتمايل مع النسيم ، حينما  
بدأ يسمع حفيفها وبدأت تلقى بظلها الصغير أحس بنفسه يملؤها  
الفخر • لقد أعان الله على خلق شجرة جديدة ! وهكذا ازدادت  
الأرض شجرة أخرى • وكانت هذه بداية نزعته الخلاقة الخاصة •  
انه يجسد فكرته لا على قماش الرسم أو الورق وانما فى الأرض  
ذاتها ، ليس فى الطلاء الميت ، وانما فى الكائنات الحية • الشجرة  
جميلة ولكن ليس هذا كل شيء • ان لها حقا خاصا فى أن تحيا ،  
انها ضرورة كالماء أو الشمس أو النجوم • لا يمكن تصور الحياة  
على الأرض دون أشجار • فالغابات تلطف الجو • والجو يؤثر فى  
شخصية الانسان • • الخ • لا يمكن أن تقوم حضارة أو سعادة اذا



وقعت الغابات تحت ضربات الفؤوس ، اذا كان الجو شرسا فظلا  
ويصبح الناس غليظي الطبع أفظاظا ، سيكون المستقبل رهيبا .  
وسونيا لا تعجب به من أجل أفكاره هذه الغريبة عليها وانما تعجب  
بموهبتة وعاطفته المتقدة وأفق تفكيره المتسع . . يعجبها أن محيط  
تفكيره يشمل روسيا طولا وعرضا ويعبر المستقبل متوغلا فيه عشرة  
قرون .

ويتصور أن فوينتسكى « فانيا » « يدير ضيعة سيربرياكوف  
بعد أن فقد ضيعته هو منذ وقت طويل . يأسف لأنه لم يختلس . لم  
يكن يتوقع أن يكون أقاربه فى بطرسبرج على هذه الدرجة من الجحود  
لفضائله . يعتقد أن الناس لا تفهمه ولا يريدون أن يفهموه . . يشرب  
المياه المعدنية ويتذمر بينه وبين نفسه . سلوكه يتسم بالاحترام  
الشديد . يؤكد أنه لا يخاف من الجنرالات . يصبح فى حديثه ،  
وقبل أن ينتهى تشيكوف من الخطاب ، قسم العمل بينه وبين زميله  
سوفورين ، وذكره بأنه « يريد أن يجعل سير برياكوف يشعر  
بأنه محاط بجماعة من البهلاء » ، ويأثما يجب أن يظهروا « كيف  
تؤثر شياطين الغابة على النساء » .

ولكن مشروع كتابة المسرحية بالاشتراك مع سوفورين لم يتم .  
وانتهى تشيكوف الى كتابتها بنفسه . فبعد أن توقف المشروع القى  
تشيكوف بالتخطيط العام للمسرحية فى درج مكتبه حتى طلب اليه  
المخرج « سولوفزوف » أن يكتب له مسرحية بأى ثمن وبأى شكل  
تعرض فى عيد الميلاد . وتمت المسرحية فى الوقت المحدد ولكنها  
لم تلق النجاح الذى تستحقه بسبب سوء اخراج سولوفزوف الذى  
لم يكن لديه فى الفرقة أبطال فقامت بالبطولة النسائية سيدة ضخمة  
الجثة « بحيث لم يستطع البطل أن يعانقها لتقبيلها » ولم يستطع  
سولوفزوف أن يصور مشهد حريق الغابة ما أغضب تشيكوف فآلقها



فى مكتبه حوالى عشر سنوات ، وفى عام ١٨٩٨ أعاد كتابتها  
وبناءها وأعطاهما عنوانا مختلفا وهو « الخال فانيا » .

عند مقارنة « شيطان الغابة » « بالخال فانيا » نواجه عدة  
أسئلة جوهرية سنحاول الاجابة عليها هنا . لماذا تخلق تشيكوف  
عن الكوميديا القديمة فى شيطان الغابة وأحالتها مأساة تختلف  
اختلافا جذريا عن الأولى - ما أثر النضج الفنى على تكنيك المسرحية  
الجديدة ؟ كيف تحولت الخطوط الأساسية التى بنيت عليها المسرحية  
الأولى وتطورت فى « الخال فانيا » ؟ والسؤال الأول يلزمنا ببحث  
مفهوم الكوميديا عند تشيكوف . أنه يقول عن شيطان الغابة « اننى  
أقدم فى هذه الكوميديا شخصيات لطيفة ، سليمة النفس ، نحس  
بشبه تعاطف معها والنهاية سعيدة » فكيف يصدق هذا على شيطان  
الغابة ؟

فى الفصل الأول نرى زلتوخين وأخته جولى فى ضيعتهم  
يتوقعان وصول الأستاذ سيربرياكوف وزوجته الينا - ثم يأتى  
أورلفسكى وابنه فيودور وفوينتسكى ثم ديان و الضيوف وتبدأ  
مشاهد مرحلة تلقى بالضوء على هذه الشخصيات اللطيفة بالفعل  
حتى يبدأ فوينتسكى حديثه الجاد عن سير برياكوف والينا . ويكشف  
لنا عن شخصيته هو . حبه لزوجة البروفيسور ، حقه عليه وعلى  
شخصيته المسيطرة ، غيرته منه ثم السنين التى قضاها يعمل دون  
مقابل وهكذا - ويسير الحديث بصورة عادية دون أن نفقد  
روح المرح . وديان يتدخل فى الحديث دائما بلمحات مرحة لاتسمع  
بالتوتر . وتنتزع الضحكات لا البسمات فحسب . فحينما يتحدثون  
عن خيانة الينا لزوجها يتدخل ديان :

ديان : ولكن أرجوكم أن تسمحوا لى جميعا بأن تنظروا بعين  
الاعتبار يا أصدقائى الأعزاء الى التحولات التى انتابت قدرى!

ليس سرا ، وليس مغلفا فى ظلام القموض أن زوجتى - فى  
اليوم التالى لزفافنا - هربت مع عشيقها بحجة أن مظهرى  
غير جذاب .

وهذا التعليق المقتضب من فوينتسكى ليس مجرد نكتة ، فهو  
يكشف بالفعل عن موقفه تجاه مسألة الخيانة وفلسفة الاخلاص لزوج  
لا تحبه زوجته ، ولكن بناء هاتين الجملتين من شأنه ألا يجعلنا نندمج  
فى فلسفته الخلقية ، وانما أن نبتم فى سعادة ونحن نرقب ما يحدث ،  
اذ سرعان ما يتوالى وصول الشخصيات فى جو من البهجة غير  
العادية ، والفتيات لا يزلن يثرن النكات ، وسرعان ما نجد أخطر  
الموضوعات تعالج هذه المعالجة الخفيفة . . اذ أن زلتوخين يؤكد أن  
الينا تخون زوجها مع فوينتسكى بينما يعارض فيودور ذلك بشدة  
ويؤكد أنه هو الذى سيفوز بها آخر الأمر ! وعندما يصل  
البروفيسير وزوجته ، وتجتمع شخصيات متضاربة الميول  
والنزعات مما يهيء الفرصة للصدام ومن ثم للتوتر ( الذى  
يسود بداية الخال فانيا ) نجد أن تشيكوف يستغل هذه المتناقضات  
فى إثارة البسمات ، مستعينا بـ ديان الذى يفرض روحه المرحية  
على الجميع . .

وديان فى حديثه لا يلهو . وانما هو جاد كل الجد . أو هو  
يتصور ذلك . . ولا يسع الجميع الا الابتسام . فهو غريب عن  
هؤلاء جميعا ولا يستطيع أن يدرك المشاكل النفسية والنزعات  
المتضاربة التى تتردد فى صدور هؤلاء ، انه سعيد على الدوام ،  
وسعادته نابعة من ذاته هو - وهو لا يحاول أن ينقذ الى دخائل من  
يحدثهم ، وينفر من كل ما يعكر عليه صفو سعادته . يتحدث دون

طلب . وفى أشد الأوقات حرجا بلغته الطنانة الملتوية طوال  
المسرحية .

وهنا لابد أن نقارن دور ديان في شيطان الغواية بدور « تليجن » في الخال فانيا . ان تليجين هو نفس للشخص . ولكنه ليس في ضخامة ديان وشدة مرجه . انه سعيد دون شك ، وله نفس المميزات النفسية التي يتمتع بها ديان . ولكنه – اذا جاز هذا التعبير – مغلف في اطار الجو الخائق الذي يسيطر على الخال فانيا . وهو مرتبط بالجيتار الذي يعزفه . ويلتصق به التصاقا يوحد بينهما وينقله الى دنيا الرمز . فهو في الخال فانيا ليس شخصية كبيرة تضيف من روحها على المجتمعين ، وانما هو لحن شارد لا ينتمى اليهم ، ويمر بهم مرا خفيفا كأنما لينساقض هذا الجو ، وليؤكد اللحن الحبيس في نفس « الينا » التي تعزف البيانو بمهارة هي الأخرى . ان تليجين بما يضيفه عليه الرمز اللحنى ، يخلق جوا شاعريا خاصا به يعبر عن السلام الدائم الخالى من الصراع ، فهو وحده الذى استطاع التوفيق بينه وبين نفسه ، فخلا من المتناقضات . وانتقل من العالم الذى خلقه تشيكوف فى هذه المسرحية الى عالم علوى تطمع سونيا وخالها ان يجدا السعادة فيه . .

وحيثما يصل خروشوف ( استروف فى الخال فانيا ) فى وسط هذا الفصل من شيطان الغاية ، لا يستطيع وهو بطل المسرحية ان يفرض خيط تفكيره على الجميع ، فهو لا يزال يعيش فى أفكاره الخاصة عن النزعات الخلاقة وزراعة الأشجار ، ويعمل انطواءه وفشله بأن الناس لا تستطيع الخلق وانما يكمن فى داخلها شيطان تخريب . وهو فى شيطان الغاية يفشل فى أن يحوز اعجاب سونيا رغم تدلله فى حبها ، فهى لا تفهمه وتهاجم عواطفه الديمقراطية الاشتراكية – بينما نلمح الموضوع الذى طرقه تشيكوف بطريقة « المباشرة » فى الخال فانيا يعالج هنا بأشد السبل خفة وفكاهة . . الخيانة ! ان فوينتسكى يحب الينا زوجة البروفيسور واستروف

يهيم بها .. وهما يواجهانها بهذا فى الخال فانيا ويطلبان منها كل بطريقته أن تستسلم لعواطفها وأن تتخلى عن اخلاصها المزيف لزوجها .. أما هنا ، فتشيكوف يضرب على هذا الوتر عن طريق شخصية أخرى .

خروشوف : انك عاشق بطبيعة الحال ؟  
فيودور : ولهذا - يا شيطان الغابة - سوف نتناول كأسا « يشرب »  
أيها السادة اياكم وعشق المتزوجات ! أقسم لكم أنه من الأفضل ألف مرة أن يصاب الانسان فى كتفه ورجله مثل خادمكم المطيع - عن أن يحب زوجة . انها مصيبة كبيرة !  
سونيا : أهو حب يائس ؟

فيودور : يائس حقا ! يائس ! لا شيء يائس فى هذا العالم . حب يائس تعس .. أوه .. آخ ! - كل هذا هراء ! ما على المرء الا أن يصمم . اذا صممت أن تصيب بندقيتى الهدف فسوف أصيبه ! اذا صممت على أن تحبنى امرأة فسوف تحبنى .  
بهذه البساطة يا سونيا ويا سيدى العجوز ! اذا اخترت امرأة ما فالأسهل عليها أن تقفز الى القمر من أن تفر منى .

وهذا الحديث يصب بطريقة غير مباشرة فى أزمة « الينا » ..  
أنا هنا نعيش نفس المشكلة التى نعيشها فى « الخال فانيا » ولكن ليس فى جوها القاتم . اننا نضحك من هذا الشاب المتهور ، الذى يجيد الحديث بينما يفشل فشلا ذريعا فى اقناع جولى بقبوله ..  
والحقيقة أن نفس الموضوعات الرئيسية تقريبا قد استمرت فى المسرحيتين ، الا أننا فى شيطان الغابة نجد أعماق الأزمات النفسية قد عرضت فى أخف المواقف المرحية ، حتى أننا لنبتسم ونحن نتابع أزمات الأشخاص واحدة بعد الأخرى .

ولنا أن نتساءل هنا : هل يمكن معالجة نفس الموضوع ..  
نفس الشخصيات .. نفس الأحداث .. في كوميديا تماما مثلما  
تعالج في مأساة ؟ ما الذى جعل تشيكوف يعدل عن ذلك الجو المرح  
ويستبدل به القتامة والصرامة ؟ والحقيقة أن مسرح تشيكوف  
لا يمكن أن تنفصل فيه الكوميديا ببقاء شديد عن المأساة . فكل  
هؤلاء الأشخاص - مهما أثاروا الضحكات - يحملون في نفوسهم  
بذور المأساة . ان كلا منهم منحصر في ذاته متناقض تناقضا  
أساسيا مع نوازعه التى لا يفهمها .. أنهم يتحدثون ويضحكون ،  
ولكن هناك فى داخل كل منهم شيئا يرهص بالطريق المظلم الذى  
سيطبق عليهم عاجلا أو آجلا . فيودور لا يعمل ويدعى أنه مهتم  
بحياة العقارب . ويحس بالملل الشديد . والده يفتخر به ولكنه  
يخشى عليه شيخوخة عاطلة باردة مثل شيخوخته . قوينتسكى  
يضحك حقا ويناقش خروشوف ولكنه يخفى تأله الشديد لحياته التى  
يعتبرها قد ضاعت وحبه اليائس لالينا . وحقه على البروفيسير ،  
والبروفيسير يضحك على نكات ديان ولكن يشعر بالاختناق لأنه  
يحس - كما قال تشيكوف - بأنه محاط بجماعة من البلهاء . وسونيا  
تطمح فى الزواج والحب ولكنها لا تعرف ذاتها ولا تكاد تدرك كيف  
تتصرف . تهاجم خروشوف ليوله الديمقراطية الاشتراكية مع أنها  
دون وعى تعجب به اعجابا شديدا .

وهذا التناقض - كل مع ذاته - وكل مع الآخر يمكن أن يخلق  
كوميديا ويمكن أن يخلق مأساة . ولكن الكوميديا فى أى حالاتها هنا  
لا بد أن تكون حاملة لجراثيم مأساة . ان كل شخصية من هذه  
الشخصيات تقف منفردة فى أزماتها وأفكارها . كل له رغبات وآمال  
.. وكلهم لا يستطيع تحقيقها أو التنفيس عنها . اننا لا نكاد نضحك  
حتى تنحسر الضحكات ونواجه الأزمة مع الينا : ما الذى أصاب  
هذا المنزل ؟ « محدثة قوينتسكى » والدتك تكره كل شيء عدا



كتيباتها والأستاذ . والأستاذ ممل مضجر . لا يثق بي . يخاف منك . سونيا غاضبة من أبيها ولا تحدثني . وأنت تكره زوجي وتحترق أمك . وأنا مضجرة وقلقة مضطربة . شعرت اليوم عشرين مرة أنني على وشك البكاء . في كلمة واحدة : إنها حرب من الجميع ضد الجميع . ما سبب هذه الحرب ؟ ما هدفها ؟

وفويتسكى يكره فلسفتها ويريد فحسب أن يسمع صوتها ويراهما ويجالسها . . وتحاول هي أن تبحث عن سر هذه العاطفة : « أنت يا جورج متعلم ومثقف ويبدو أنك تستطيع أن تفهم أن العالم لا يغنى بسبب القتل والصوص ، وإنما بسبب الكراهية الخفية ، والعداوة التي يكنها الناس الطيبون لأنفسهم . من كل هذه المنازعات الثقافية ، التي لا يراها من يعتبر هذا المنزل كعبة للمثقفين . ساعدني على مصالحة الجميع ! لا أستطيع ذلك وحدي ، تقول هي ذلك ، بينما فويتسكى ثمل ، غارق في أزمتة الشخصية . . لا يفهم ما تعنى . . ولا يرى بأسا في السكر إذ أن الخمر تعطيه وهما بأنه يعيش - كما يقول !

ان تلك المصالحة . . ذلك التصافي هو ما كان ينشده تشيكوف في نهايته السعيدة . ولكنه تبين حينما عاد الى المسرحية أن المصالحة مستحيلة . التوافق بين هؤلاء القوم لا يمكن الوصول اليه ومن ثم لا يمكن نجاح الكوميديا . . فماذا فعل ؟ لقد أخرج بواطن الأزمات الى الخارج ووضعها وجها لوجه . . لقد أحس أن هؤلاء جميعا لا يمكن أن يلتقوا . . وأن هرب فويتسكى عن طريق الانتحار أمر غير طبيعي . . فجعله يستمر الى النهاية ، ويشهد مزيدا من الآلام ، ويرى سلوانا في أن تشاركه سونيا هذه الآمال المحطمة وذلك التعذيب الذي لا نهاية له . . وحسب .



## بواطن الشخصيات :

وحيثما خرجت بواطن الشخصيات من «شيطان الغابة» وجدنا عالما غريبا لا مكان فيه للفكاهة أو الدعابة .. ان كل «باطن» ملتهب مشحون .. وهو فى صدامه لا يتوانى عن الالتحام والعنف .. غير أن هناك ما هو أقوى من العنف : الملل ! الموضوع الرهيب الذى يقبض بشدة على الشخصيات ويكبت فيها أحاسيس الحياة ، بل ان الملل أحيانا يجعل سونيا تضحك ، ويدفع ضابطا الى قتل صديقه .

يقول فيودور لفوينتسكى : « انك لم تدق الملل الحقيقى أبدا يا صديقى العزيز . عندما كنت متطوعا فى الصرب مررت بتجربة الملل الحقيقى ! . حار ، خائق ، قذر .. » ثم يذكر كيف جلس قبالة أحد رؤسائه « جلسنا فى جنون نحدق فى عيون البعض .. يحدق فى وجهى .. أحدق فى وجهه .. يحدق فى وجهى .. ونظل نحدق دون أن نعرف لم نفعل ذلك .. وتمر ساعة .. ثم ساعة أخرى .. ولا نزال نحدق فى عيون البعض .. وفجأة يقفز ويستل سيفه ويهب فى وجهى .. ايه .. ماذا حدث ؟ وسحبت سيفى على الفور طبعا خشية أن يقتلنى .. وبدائنا - شك شك - شك شك - ولم نفترق الا بصعوبة بالغة . ونجوت بطبيعة الحال . ولكن كابتن كاشكينازى لا يزال له ندبة غائرة فى جبهته . أتري كيف يمكن أن يكون الانسان ملولا الى حد الاستماتة ؟ »

هذا هو الملل الذى يحاول الجميع أن يقتلوه .. البعض يحاول بالعمل .. ويفشل . البعض يحاول بأن يغير حياته .. ويفشل .. لماذا ؟ لأن الملل ينبع من الداخل . لأن هؤلاء الأشخاص ملوا ذواتهم .. ان فوينتسكى مثلا يكره نفسه ، يندم على أنه لم يختلس .. يندم على حياته التى ضاعت ولم يتمتع فيها بشيء .

واستروف أيضا يعرف أنه أبله إذ جعل الحياة تبتلعه كل هذا  
الابتلاع ولا تدع له فرصة يحقق فيها ذاته • والينا تقدم في نفسها  
على زواجها من الأستاذ المريض المسن وعدم اطاعة نداء شبابها  
وجمالها • وسونيا يائسة من حب من يغيرها لا شيء • وتتمنى  
لو كانت جميلة • وتكره قبحها وتنشد السلوان في أى شيء •  
وهكذا • هذا هو منبع الملل • لقد صورته تشيكوف في « شيطان  
القابة » عن طريق وصف - أو تصوير فنى لغوى - لحادثة أثناء  
الحرب • فكيف يصوره هنا في الخال فانيا ؟ !

فوينتسكى : ••••• أد لو تعرفون • يعذبني الأرق كلما فكرت في  
غبايى وحمقى • وأجن غضبا كلما تذكرت أنتى أضعت الوقت  
وكان يمكن أن أتمتع بكل ما يحرمنى منه سنى الآن •

سونيا : خالى فانيا •• هذا حديث ممل •  
ماريا : « لابنها » يبدو أنك تهاجم مبادئك السابقة • هذه المبادئ  
ليست مسئولة عن تعاستك • أنت المسئول الوحيد • أنت  
تنسى أن المبادئ وحدها لا تجدى - مجرد كلمات ميتة - كان  
لابد أن تعمل •

فوينتسكى : أعمل ؟ لا يمكن أن يتحول الجميع الى آلات كاتبسة  
مثل أستاذك الفاضل •

ماريا : ماذا تعنى ؟

سونيا : « متوسلة » جدتى - خالى فانيا •• أتوسل اليكما •

فوينتسكى : سأسكت •• أسكت وأعتذر •• أنا أسف •

يلينا : ما أروع الجو اليوم • ليس حارا ••

« فترة صمت »

فوينتسكى : جو رائع - يناسب من يريد شئق نفسه •

«تيليجين يضبط أوتار الجيتار - مارينا تمر أمام المنزل وتدعو الدجاجة إليها» .

مارينا : لك لك لك .

سونيا : دادة ... ماذا يريد الفلاحون ؟

مارينا : نفس الموضوع .. الأرض البور طبعاً .. لك لك لك

سونيا : ماذا تنادين ؟ .

مارينا : الدجاجة السمراء .. اختفت مع كتاكيتها .. أخاف أن تخطفها الغريان .

«تخرج»

«تيليجين يعزف رقصة البولكا - يصفي الجميع في صمت» .

يدخل عامل ، ..

أن هذا المشهد يضم فانيا ، يلينا ، والدة فانيا . سونيا ، ماريا . عم يتحدثون ؟ هل يناقشون شيئاً ما .. هل يفعلون شيئاً ما ؟ الحقيقة أن تشيكوف هنا يبتعد عن تكنيك شيطان الغابة كل الابتعاد - ففي شيطان الغابة يلتزم واقعته التزاماً يكاد يكون حرفياً .. فالأشخاص يدخلون ويخرجون في حرية وانطلاق ويتحدثون ويتعانقون كثيراً ويثرثرون كثيراً وهكذا .. ولكننا نجس هنا لمسة البضج الفني الثابتة ، تلك اللمسة التي لا تجعل المشهد واقعياً بالمعنى العريض ، وإنما موحياً فحسب بجو الواقع .. أنه يمثل جو «الخال فانيا» كلها ..

ماريا تريد أن تتحدث ، وابنها يريد أن يرد عليها ، في صدرهما آلاف الأشياء ، ولكن سونيا تتوسل إليهما أن يصمتا .. أن يكبتا هذه الأشياء . لماذا ؟ ! هل سيتحقق الهدوء والسلام إذا صمتا .. كلا مطلقاً .. على العكس . أن فترة الصمت ليست صمتاً . وإنما هدنة يستعد فيها الطرفان للمقتال ونعيش نحن

يصمتها في تأمل . . الصمت ليس صمتا . وانما هو برهة تتبع لك أن تخضع لايحاءات الكلمات التي نطقا بها . . ثم أنت تجد نفسك داخل منطقة ايحاءات جديدة . . بهذا القتابع - ضياع - حديث ممل - المبادئ والعمل - صمتا - « فترة صمت » - الجو بديع - « فترة صمت » - يناسب الشئ - جيتار - الدجاج - الأرض - البور - الكتاكيت والغربان - رقصة البولكا .

ان هذه الخيوط لا يمكن أن تمثل مشهدا طبيعيا بالمعنى المفهوم للواقعية مثلا . فالحوار عند تشيكوف بلغ مرحلة من النضج تعلو به عن هذا المستوى وتدخل به في نطاق آخر . ان هذه الخيوط تمثل مركبا غاية في التعقيد . فليست لحنا منفردا أو خيطا فكريا أو عاطفيا واحدا تلقيه إحدى الشخصيات فتلقفه الأخرى وهكذا ، وانما هي عدة خيوط لا يكاد يجمع بينها تسلسل منطقي أو غير منطقي .

فالحديث عن المبادئ لا يؤدي الى الحديث عن الجو . . ثم فترة الصمت . . أو فترتا الصمت . لماذا ؟ لأنه ليس هناك موضوع يمكن أن يجمع هؤلاء القوم ، وانما نحن نواجه مركبا من جمل متشابهة يربطها شيء واحد . دلالتها النفسية . ان هؤلاء القوم يرتبطهم الملل . . حينما تريد يلينا أن تكسر الصمت والملل تعلق على الجو - وحينما يريد فوينتسكي أن يتحاشى الحديث في موضوع يجرفه - يسخر من قولها ويصمت - ثم يعود الفلاحون للحديث في نفس الموضوع . . الأرض البور ! .

والحقيقة التي يمكن أن تطالعنا هنا هي أن هذه الأشياء المختارة من الواقع لا تؤدي على الإطلاق دورا واقعيا ، وانما تصور في تجمعها جوا عاما قصد منه الايحاء لا النقل - ويكفي أن

يجتمع فى مكان واحد خمسة أشخاص تربطهم صلة القرابة فلا يجدون ما يتحدثون فيه ، وان بدأ أحدهم الحديث أسكته الآخرون، فينتهون من حيث بدأوا .. الى الأرض البور ! ليست الأرض البور هنا تتخطى دلالاتها الواقعية لتوحى بذلك الجو ؟ الا يوحى خوف مارينا على الكتاكيت من الغريان بشيء أكثر من مجسرد ما يعنى واقعيا ؟ ثم .. لماذا فترات الصمت وضبط أوتار الجيتار ؟ ولماذا فى النهاية يصغى الجميع الى الموسيقى فى صمت ؟ لماذا الصمت ؟ وهل هو صمت حقيقى ؟

### التصوير الواقعى والإيحاء :

وتشيكوف يحقق هذا الإيحاء فى « الخال فانيا » ليس عن طريق التصوير الواقعى مثل شيطان الغابة وانما عن طريق بناء حوار يعكس الجو الذى يريد خلقه ويوحى به فمثلا نحن نلاحظ هنا « الحوار المختلق » اذا جاز هذا التعبير ، الذى يعكس الجو الخائق ، فهو يهتم بفترات الصمت الكثيرة كأنما الصمت نفسه إحدى الشخصيات ، وكأنما يتدخل ليوقف الحديث العساذى ، وليكبت الأحاسيس العادية ، ثم نرى فيه أيضا جملا بدأها الأشخاص ولم يكملوها .. أبدا .. فكأنما خرجت من صدورهم .

يلينسا : لقد مللت كل هذا - ألا تسكت ؟

سيريرياكوف : يبدو أن الجميع يضيعون شبابهم فى ملل يسببى ..  
وأنا الوحيد الذى يستمتع بالحياة .. نعم .. نعم بالطبع .

يلينسا : أرجوك أسكت .. انك تضجرنى ..

سيريرياكوف : أنا أضجر الجميع ..

يلينسا : « باكية » لم أعد أحتمل .. ماذا تريد منى ؟

سيريرياكوف : لا شيء .

يلينسا : طيب .. اسكت .. أتوسل اليك .

وهذا اللون من الجوار مرتبط أساسا بما يريد تشيكوف إبرازه  
فى هذا الجو : روح الملل .. تلك التى تدفع الأشخاص إلى اعتراض  
البعض ومنعهم من الكلام ، ثم يلجأ إلى حوار مركب فى بعض  
الأحيان ، يبدو لك فيه أن هناك شخصيات كثيرة تتحدث عن شيء ما ،  
بينما يتحدث كل واحد عن نفسه ، أو هو غائب عن الجميع ، وهنا  
نجد أن ما يقوله الأشخاص لا يمكن تفسيره فى تفرد أو على  
المستوى الواقعى ، ولكن المشهد فى مجموعه بكل جزئيات الحوار  
فيه يخلق الجو النفسى العام الذى تعيشه الشخصيات ، بقدر ما يجعل  
الحوار يتعدى دلالاته اللفظية المحددة إلى إثارة دلالة أكثر ثراء  
وأعمق إحياء :

فويتسكى : أه لو عرفت كم أقاسى كلما رأيتك قريبة منى فى بيت  
واحد ، كلما فكرت فى أن حياة أخرى تضيق .. حياتك .. ماذا  
تنتظرين ؟ أى فكرة سخيفة تمتعك ؟ أفهمى أرجوك ..  
يلينا : أيفان بتروفتش .. أنت ثمل ..  
فويتسكى : ربما - ربما ..  
يلينا : أين الطبيب ؟  
فويتسكى : فى الداخل .. سيبيت معى .. محتمل .. محتمل -  
أى شيء محتمل ..  
يلينا : وهكذا شربت ثانيا - لماذا ؟  
فويتسكى : الخمر توهمنى أنى أعيش على الأقل .. لا تمنعنى  
يا هيلين ..  
يلينا : لم تكن تشرب إطلاقا .. ولم تكن كثير الكلام هكذا ..  
هيا اذهب لنتم - أنت تضايقتى ..  
فويتسكى : « يقبل يديها بشدة » أيتها العزيزة .. أيتها المرأة  
الرائعة ..  
يلينا : دعنى دعنى .. هذا شيء كرهه .. « تخرج » ..



ففي هذا المشهد الصغير أيضا تلمح وراء دلالاتها الواقعية تلك  
الألفاظ الترانمزة .. التي تخرج الى المستوى العام - ربما - كل  
شيء محتمل - لماذا ؟ - وهكذا .. ان فوينتسكي يتحدث عن ذاته ،  
ويلينا تسأله عن الطبيب : استروف : حبيبها ! ومع ذلك فهمسا  
يتحدثان معا ! .. يتحدثان في موضوع معين ! كلا .. ان كل جملة  
يقولها فوينتسكي أو تقولها يلينا لا تصب في المجسرى الضيق  
للموضوع الذي يتحدثان فيه ، بل ان كل كلمة ترد بها عليه أو يرد  
بها عليها تكشف عن الهوة السحيقة التي تفصل بينهما .. وتبين  
ان حديثهما ليس اجتماعا وانما افتراقا ..

عندما أعاد تشيكوف كتابة المسرحية - حذف من شيطان  
الغابة أربع شخصيات كانت من عوامل اضعاف المرح في الكوميديا  
القديمة ، ورأى أن انتحار فوينتسكي كان وسيلة استطاع بها باقى  
الشخصيات أن يلتقوا ثانيا بعد مرورهم بأزماتهم وتوترهم - ولكن  
على المستوى السطحي المرح !

وهكذا حين أعاد كتابة المسرحية وأسماءها « الخال فانيا » لم  
يطق أن يدع فوينتسكي ينتحر ، ان هذا « البطل » لا بد أن يستمر  
الى النهاية ، وأن يعانى الأزمة الى ثمالتها ، لا بد أن يشهد تحطيم  
آماله ، منغمسا في تحطيم آمال الباقين ، وأن يحاول والغصة في  
حلقه أن ينفذ سلوانا في العمل ، وفي حنان سونيا ابنة اخته  
المسكينة التي تحطمت آمالها هي الأخرى . ومن ثم فقد اختلفت  
شخصية سونيا كل الاختلاف تقريبا . لم تعد كما وصفها في خطابه  
« الذى اقتطفته في أول المقال » فتاة تريد أن تتزوج وحسب - مثقفة  
مغرورة .. الخ . وانما أصبحت فتاة ناعمة حساسة متفتحة  
للحياة ، يرتبط في ذهنها العمل الخلاق في زراعة الغابات بالحب  
والتآلف والتمازج بجوهر الانسان في بيئتها .. ولكنها بطبيعية

الحال لم تكن تدري أن حبها لاستتروف مكتوب عليه الفشل من البداية للنهاية .. فاستتروف نفسه فاشل يعيش فى تبريرات لواقعه أو فى أوهام واقعه - ولا يستطيع أن يصل الى الواقع الحقيقى - وهكذا لا يستطيع أن ينفذ الى قلب احساس سونيا .. فيتم الفراق المحتوم آخر الأمر ..

واستتروف نفسه لم يعد شيطان غابة مبالغ فيه .. يدخل فى شاعرية أو فى حماس ويحاول اقناع الناس بوجهة نظره ، وانما أصبح مثل الآخرين - ملولا فاشلا يترك نفسه للحياة تفعل به ما تشاء .

وهنا أيضا نرى تشيكوف قد طور استخدامة للمونولوج .. لم يعد المونولوج كما كان فى شيطان الغابة حديثا طويلا تناقشه الشخصيات الحاضرة أو ترفضه .. وانما أصبح اسقاطا نفسيا بالمعنى العريض لهذه الكلمة .. بل انه أصبح حركة مسرحية حية .. ان فوينتسكى بعد رحيل الينا يحدث نفسه ، ويسرح فى أحلامه .. بل ويفعل أشياء تصورها له هذه الأحلام ، فاذا انتهى من المونولوج وجدناه يعود خطوة خطوة الى حيث بدأ .. الى الدنيا التى لا يعيش عليها ولا يستطيع أن « يفعل » شيئا عليها .

واستتروف فى الفصل الأول يستخدم أيضا هذا « المونولوج الدائرى » يبدأ حديثه عن الغابات .. ويقول لفوينتسكى : ربما كنت رجلا شاذًا بالفعل .. ثم يستمر انفعاله بالغابات وحماسه لها حتى اذا كاد يدخل فى دنياه الوهمية يحضر العامل ويعلن موعد عودته الى دنيا تحطيم الآمال فيقول فانيا : ربما كنت شاذًا بالفعل .. ويعود الى حيث بدأ ..

لقد أصبح المونولوج رحلة نفسية داخل صدور الشخصيات

لا عقولها ، والشخصيات تعود دائما من الرحلة مرهقة بعد حركة  
وأحداث عاشتها أثنياء المونولوج ولذلك نرى أنه يستحيل على  
سيربرياكوف مثلا أن يقول مونولوجا .. لأنه لا يعرف هذه الرحلات  
الغامضة داخل النفوس البشرية .. انه واقعي .. عملي .. فما  
حاجته الى الأوهام ؟

أما سونيا .. فكم تعيش في الأوهام وكم تتهاوى بها - هي  
والكثير من أبطالنا - على الأرض الجامدة .

وحتى آخر لحظة في المسرحية الجديدة ، بعد أن نكون قد  
عشنا حياتنا مرات ومرات داخل النفوس وخارجها ، نستطيع  
فحسب أن نعرف معنى التسامي الصوفي الذي تنقلنا اليه سونيا  
بمونولوجاتها مع فانيا .. لقد فضل الاثنان أن يعيشا في وهما  
الكبير بالحياة ، حتى ينتقلا بالفعل الى وراء أسوار القبور ،  
فيجدان الراحة الحقيقية .



الهزلية بين الكوميديا والمهزلة





ان روح الهزلية فى رأى  
هى التوتر الشديد الذى  
يشبه توتر التراجيڤيا المحكمة  
•• أى الحدث الذى ترى فيه  
الشخصيات على حافة  
الهاوية من لحظة لأخرى « بل  
انهم أحيانا ما يقتلون فى  
الهاوية ، ثم يعودون للحياة  
بأقوى مما كانوا •

بريان ركس -

١٩٧١

فى العيد الخامس والعشرين ليلاد « مسرح الضحك » فى  
بريطانيا وهو المسرح الذى وضع أساسه وطوره « بريان ركس »  
وأصبح من التقاليد الثابتة فى لندن سواء عرضت مسرحياته فى  
مسرح « جاريك » أو « هوايتهول » أصدر مجموعة من نقاد المسرح  
دراسة جادة وممتعة عن طبيعة « الهزلية » وما يفرق بينها وبين  
الكوميديا وما يربط بينها وفنون المسرح الأخرى •

وقد اهتمت الدوائر الأدبية والفنية بهذا الكتاب أساسا بسبب  
دعوى « بريان ركس » أن الهزلية فن راق يضارع الفنون الجادة أو  
تلك التى درجنا على اعتبارها جادة ومن ثم أعلى مكانا من تلك  
التى تقوم على الهزل وما يقترب به من « الميل الى استدرار الضحك »  
ولا يخفى بريان ركس حماسه لمسرح عمره ربع قرن أرسى تقاليده  
ثم ازدهر فى الخمسينات « ربما كرد فعل مباشر لمعاناة سنوات  
الحرب » ثم ما لبث أن تطور فاجتذب عددا كبيرا من المؤلفين  
والمخرجين كما قدم أعدادا كبيرة من الممثلين الذين تزخر بهم  
مسارح بريطانيا الأخرى اليوم • وربما كان سبب الاثارة أن « بريان

«ركس» يثبت بالفعل إمكانية النظر الى الهزلية باعتبارها مسرحا  
جادا وأنه يقدم بعض الحجج التي تصعب معارضتها على أن ثمة  
علاقة وثيقة تتصل بطبيعة الفن المسرحي نفسه بين المسرح الهازل  
(أو مسرح الضحك) والمسرح الجاد (أو المسرح الباكي) كما  
يسميه.

### الكوميديا والهزلية

ويتفق النقاد الذين يتعرضون في هذا الكتاب لعدد من  
مسرحيات الخفسيات والسطينات على أننا بحاجة الى التمييز بين  
الكوميديا والهزلية على أسس تختلف عما توارثناه وإن نلجأ عن  
الفصل الخارجى التعسفى بينهما بل ان نعتبرهما صورتين من صور  
المسرح تشتركان مع سائر صورته فى المادة الانسانية وتختلفان فى  
وسيلة معالجة هذه المادة ومن ثم يقوم ناقد صحيفة «التايمز»  
- وهو ايرفنج واردل - بالدفاع عن الكوميديا على أسس جديدة  
يستطرد منها الى تبيان علاقة الهزلية بها .

تقوم الكوميديا - حسب التعريف الجديد - لا على أساس أن  
أشخاصها أقل فى المكانة أو «الشحنة» البشرية من أشخاص  
التراجيديات ولكن على أساس أن الصراع المتولد فيها مرتبط بأوضاع  
معينة يمكن تغييرها عن طريق التفهم واستخدام العقل ومن ثم يمكن  
تخله والتوصل الى التآلف والتوافق ، أى أن الكوميديا لا تقوم على  
أساس صراع تابع من نزعة بشرية جانحة يستحيل التحكم فيها  
«سواء كانت هذه عاطفة بناءة أو مدمرة» ولكن على أساس  
صراع ينبع من اساءة فهم الانسان لنوازع وطبيعته ومن ثم التناقض  
بين ما يريده حقا وما يفعله أو ما يقوله ويتصور أنه يريده وبين  
ما يريده حقا أو بين ما يقوله وما يفعله مما يهز شبكة العلاقات

البشرية ويعرضها للخطر فى لحظة من اللحظات . ومن ثم فان الكوميديا تفترض امكانية التآلف والتوافق فى النهاية اذا بذل الانسان من الجهد ما جعله يحدث التغيير المطلوب وهكذا نرى انها تتبنى النظرة الكلاسيكية التى تفترض وجود معايير ثابتة لأفكار ومشاعر الانسان ومن ثم أنماط سلوكه فى مجتمع له حدوده وقيمه ومبادئه الحية الجسمة .

ونحن نضحك فى الكوميديا - حسب التعريف الجديد - ليس على أناس أخط منا بالضرورة أو حتى على من يمكن أن نعتبرهم أخط منا فكرا أو شعورا أو مقاما ولكن على أناس لا يستطيعون لسبب ما التوفيق بين نزعاتهم وسائر أنماط سلوكهم فوقعوا فى تناقضات ربما اشتركنا نحن فيها ولكننا تحكمنا فيها واخضعناها للمنطق الاجتماعى ولو لم نخضعها للمنطق الانسانى . وفى ضوء هذا التعريف يمكننا أن نجد فى الكوميديا شخصيات مثلنا ان لم تكن أعلى منا غير انها لم تستطع ان تقيم الضوابط اللازمة لأنها أساءت الفهم ووقعت فى التناقضات .

ولقد درجنا على اعتبار الهزلية صورة من صور الكوميديا تتحول فيها المواقف المتناقضة من المستوى النفسى الداخلى الى المستوى الحركى الخارجى بمعنى أن يكون لونها السائد حركيا ظاهريا مبالغا فيه بدلا من أن يقوم مثلا على قوة المفارقة فى الموقف أو الشخصية أو اللغة ، ولا يحاول التعريف الجديد أن ينقى ذلك بطبيعة الحال ولكنه يفصله على النحو التالى :

اولا : يمكن للحركة الجسدية أن تتمشى مع الحركة النفسية فهى اما تترجمها أو تؤكدھا أو تفسرها أو تعلق عليها . وهذا هو الشائع فى الهزليات التى يزخر بها التراث فاذا كانت الكوميديا تقدم شخصا يحلم بأن يصبح راقص باليه « بينما

هو لا يصلح حتى للرقص البلدى » فان الهزلية تقدمه وهو يرقص الباليه فعلا . . ومن ثم تجسد المفارقة أمامنا .

**ثانيا :** يمكن للحركة المسرحية أن تتناقض مع الحركة النفسية أى أن تمثل تيارا يناهى الحركة النفسية ومن ثم يولد الاحساس بأن ما تراه يدل على خطأ ما فى « التركيب النفسى - السلوكى » للشخصيات وهو خطأ يباعد بينها وبين عالم الواقع مثلما يباعد بيننا وبينها . فاذا صورت الكوميديا شخصا يعانى فى أعماقه من الاحساس بالعظمة فضخمت وبالغت فى تصوير هذه النزعة فان الهزلية يمكن أن تصوره رغم هذا الاحساس انسانا يصدر فى سلوكه من احساس بالنقص وينحو نحو الخنوع والاستكانة ومن ثم تولد مفارقات متتالية على المسرح تباعد بيننا وبين امكانية « الجد » .

**ثالثا :** يمكن للهزلية ان تقترب من مسرح العبث فى ان تقوم بكسر المنطق التقليدى فى عالم المسرحية الخاص بحيث نعيش فى اطار من العلاقات البشرية التى اختلت فأصبحت تمثل نسيجا متباينا غريب الوشائج من المعقول واللا معقول غير أنه ينمو فى النهاية نحو انتصار المعقول وعودة الصورة الطبيعية الى العالم .

ولا يعنى هذا التقسيم بطبيعة الحال الانفصال الخارجى بين هذه الاتجاهات الرئيسية للهزلية اذ يمكن ان نجد فى مسرحية هزلية واحدة مزيجا من الأنماط الثلاثة ولكنه يعنى أن الهزلية الجديدة قد اكتسبت مكانة مختلفة فى عالم المسرح وأصبح لها دور جديد يختلف عما درجنا عليه فى مسرحيات آخر القرن وما بين الحربين - ومن ثم أصبح لها معنى خاص يبرر وجودها المستقل وازدهارها بين الألوان الأدبية والفنية التى نطلق عليها اسم المسرح .

اما الهزلية التى شهدتها المسرح المصرى فى السنوات الأخيرة  
والتى تسعى للاضحاك وحسب ولو كان ذلك عن طريق حيل غير  
مسرحية مثل الفكاهات والقفشات اللفظية و « القافية » أو تهريج  
السيرك و « النمر » التى يقدمها المهرجون المحترقون فى عروض  
المنوعات و ويشمل ذلك الاغانى الخفيفة والرقصات « فالواضح أنها  
لا تنتمى الى هذا اللون المسرحى – لا حسب التعريف القديم أو  
التعريف الجديد – بل انه يمكن اعتبارها أقرب الى المهازل منها الى  
الهزليات .





# الجزء الثاني



شيكسبير والتراث الرومانسي



رغم الصفات « الكلاسيكية » التي يتسم بها مسرح شكسبير والتي تتصل ببعض الموضوعات التي طرقها والتي استمدتها من تراث المسرح اليوناني والروماني ( أى المسرح الكلاسيكي ) وبالبناء العام للتراجيديا لديه والذي يعتمد أيضا على هذا التراث ، فان شكسبير فى جوهره عبقرية رومانسية بالمعنى الحديث لهذه الكلمة أى المعنى الذى يجعلها تتصل بالنظرة الجديدة الى الفرد النظرة التى أتى بها عصر النهضة وجعل الانسان فى بؤرة الصورة كائننا ذا ارادة يتحكم بها فى مسار حياته ويتحدى بها أقداره التى قد تتمثل فى النوازع النفسية التى تولد معه ، وكائننا ذا نفس بالغة التنوع والتعقيد يستطيع المتأمل أن يرى فيها مادة لا نهائية لخلق الصراع فى التراجيديا واحداث التوافق والتضاد فى الكوميديا .

واذا كان النقاد قد اهتموا قديما بالملاحم الرومانسية فى شكسبير التى تتمثل فى عدم تقيده بالقواعد الكلاسيكية فى بناء المسرحية وبناء الشخصية . الخ ، فان الدارسين والمحدثين قد بدأوا فى القاء الضوء على جانب جديد من جوانب هذه الرومانسية وهو المفهوم الخاص للعلاقة بين الرجل والمرأة والذي يستمدده الشاعر من تراث الرومانس ( أو تراث الرومانسات ) الذى ساد أوربا فى العصور الوسطى ثم استمر فى عصر النهضة فى الشعر الغنائى والقصصى وأخيرا تسرب الى الدراما عن طريق مسرح شكسبير بصفة خاصة . فما هو هذا التراث ؟

ينبغى أولاً أن نفرق بين مفهوم الرومانس ومفهوم الرومانتيكية وهما الكلمتان اللتان اختلطتا فى العربية اختلاطا كبيرا نتيجة لترجمة كلمة ( رومانتيك ) الانجليزية برومانتيكى أحيانا - ورومانسى أحيانا أخرى . ولكن الكلمة الأصلية - الاسم - رومانس

( والتي اهتدى البعض الى كتابتها رومانسة – والجمع رومانسات ) لا تتصل بكلمة رومانتيكى الا بصلة اشتقاقية فهى تعنى فى الأصل قصص الحب والمغامرات والفروسية التى وردت الى انجلترا من فرنسا فى عصر النهضة وكانت تنسم بالعواطف المبالغ فيها والاغراق فى الخيال الى حد الشطط والابتعاد التام عن عالم الواقع – بينما تطلق الصفة منها – أى رومانتيكى – كما هو معروف على الحركة الأدبية التى بلغت أوجها فى أوائل القرن التاسع عشر – وحقت فى الشعر بصفة خاصة ضروب التحرر والجيشان العاطفى والثورة على تقاليد المجتمع المتزمت القديم ( نظمه السياسية الفاسدة ) التى تقترن بأسماء وردزورث – وشلى وبايرون مثلاً ، ولكن الكلمتين تشتركان فى دلالة معينة تتصل بنظرة جديدة الى الانسان وطاقاته اللا محدودة ومن ثم فانه من المنطقى أن يحمل تراث الرومانس البذور التى أنبتت ذلك المحصول الواقف من الشعر والقصة فى القرن التاسع عشر – ويجمل بنا أن نلقى نظرة سريعة على بعض خصائص هذا التراث :

### خصائص الرومانسة :

كان تراث الرومانسات فى جوهره تراث حب ومغامرة . وقد ثبت أن أهم مقوماته التى وصلت إلينا نحن أبناء القرن العشرين هو موقفه من فكرة الحب ( ومفهوم ممارسة الحب الذى نتج بالضرورة عنها ) والذى يمكن ادراكه بوضوح اذا نحن ألقينا نظرة على موقف التراث الكلاسيكى من نفس الموضوع . .

كان الحب نادراً ما يرتفع ( كما يقول ك . س . لويس فى كتابه قصة الحب الرمزية ) عن مستوى العلاقة الحسية الممتعة والهناء المنزلى – الا اذا عالجه الشعراء باعتباره جنونا تراجيديا – أى أن تصوير الحب فى الأدب كان يعكس الاتجاه السائد فى الحضارة



اليونانية والرومانية وهو تقبل العلاقة بين الرجل والمرأة على أنها من الأمور البشرية الطبيعية والتي لا داعى لإخراجها عن هذا الإطار الطبيعى الواقعى بتحميلها معانى رمزية أو روحية متطرفة . بينما أصبح الحب فى الرومانسات تجربة سامية رفيعة عظيمة الشأن بل ربما كانت أهم تجربة انسانية على الإطلاق اذ أنها يمكن أن تغير من طبيعة المحب نفسيا بل وروحيا ومن ثم فإنها جديرة بأن يكرس لها وجوده نفسه .

وقد اختلف النقاد فى تفسير هذا التغيير اختلافا بينا . التفسير الأول الذى درجنا على تقبله يقول بأن العامل الأساسى وراء هذا التغيير كان عامل الدين أو بالأحرى الأسس الميتافيزيقية للدين اذ أصبح الانسان مطالبا بأن ينظر الى أية علاقة نظرة تتخطى الحدود المادية أو الجسدية ، بل حدود العالم المرئى بحيث تنفذ الى ما وراء المادة والطبيعة من حياة للروح اسمى وأخلد وقد تطلب ذلك أن يجور الفرد على حياة الجسد فى سبيل حياة الروح ويعانى ويتحمل الحرمان الذى يتيح للنفس أن تتخفف من قيود الجسد وتتذوق متعة حياة الروح .

ومن ثم فقد نشأت فى هذا الإطار فكرة الحرمان فى الحب باعتباره عذابا لازما لتطهير النفس . كما نشأت أيضا ونمت مبادئ الاخلاص والتفانى المرتبطة بالايمان الصادق ، وأصبح الحب عاطفة ذات قداسة لأنه يعبر عن وشائج غامضة لا يمكن تفسيرها تفسيراً طبيعياً أو واقعياً فقط أى أنه اذا كان من الطبيعى أن يقع الرجال فى غرام النساء فما الذى يفسر وقوع شخص معين فى غرام امرأة بعينها ، وتشهد الارجيز التى وصلتنا من تلك الفترة على انشغال الكتاب بهذا الموضوع باعتباره لغزا جديرا بالتأمل ودليلا على وجود قوة خفية تتحكم فى هذه العلاقة . انظر مثلا الأرجوزة التالية :

وعندما راح النهار  
ولاح قى الأفق المساء  
رأت الأميرة فارسا شهما غريبا  
واقفا بجسوارها  
من أين جئت ؟ تساءلت  
ولأى بيت تنتسب ؟  
وأجابها صوت الغريب :  
انى عبرت البحر هذا اليوم  
فوق ذرا العباب  
وتعيش أُمى فى بلاد من جزر  
بل انها ملكة  
مكانتها عليّة  
ولقد قضت بالسحر ان نتلقى  
فأعيش فى حب معك  
وأموت فى حب معك

وكلمة السحر التى تعنى أكثر من مجرد التعويذات السحرية  
التقليدية تلقى الضوء على مفهوم هذه العبارة التى تستعصى على  
التفسير المنطقي والتى بدأت فى تلك العصور السحيقة تمثل تيارا  
مناقضا لتقالييد الزواج التى ورثتها العصور  
الوسطى ثم ورثها عصر النهضة من الامبراطوريات القديمة .  
اذ كان الزواج وهو العلاقة الطبيعية بين الرجل والمرأة  
لا يخضع حقا لما يريده رجل بعينه أو امرأة بعينها بل يخضع لعوامل  
التحالف الدنيوى أى لاعتبارات اجتماعية فيما بين الأسر الاقطاعية  
أو لاعتبارات اقتصادية أو مالية على مستوى عامة الشعب لا تخلو  
من جوانب اجتماعية وأسرية أيضا . وهكذا فان هذا التيار المعارض  
كان يحاول التغيير بارساء القيم الانسانية المجردة التى وجدها

الشعراء فى تقاليد الفروسية من شهامة وتقان وصدق واخلاص وايمان وأخوة وأمانة وحفظ للعهد وصلة للرحم الى آخره - وهى مبادئ انسانية مطلقة تجسدت فى التراث الشعبى واستطاع الكتاب من خلالها أن يخلقوا تقاليد فنية ثورية داخل اطار النظام الاقطاعى نفسه - كما ذهب الى ذلك « دارسى » فى كتابه عقل الحب وقلبه الذى يدافع فيه عن هذه النظرة التى تختلف عما ذهب اليه شارلتون فى كتابه عن الكوميديا الشكسبيرية .

أما التفسير الثانى فهو أن تغير صورة العلاقة بين الرجل والمرأة كانت له جذور اجتماعية عميقة وجدت فى الوجدان الشعبى وتمثلت فى المعاناة التى لقيها الفرد فى ظل نظام الاقطاع وترجمت الى مواجهة مع المستحيل فى اطار الحب العذرى أى ترجمت الى مواقف حب مستحيلة التحقيق ومن ثم فكان لبد لكل عاطفة حب من هذا اللون أن تكون يائسة كأن تكون صورة حب لسيدة بعيدة المنال (متزوجة مثلا أو تنتمى لطبقة اجتماعية أعلى من طبقة المحب الخ ..) ولم يظهر هذا التيار فى الأدب المكتوب الا مع ظهور اللغات القومية فى أوربا ، وبالمذات منذ القرن الرابع عشر ، فبدأ منذ عصر شوسر فى انجلترا يسير جنبا الى جنب مع التيار الكلاسيكى القديم فكانا يلتقيان ويفترقان فى كل موقف حتى حل القرن السادس عشر ، وكتب الشاعر الانجليزى الكبير سبنسر قصيدته البالغة الطول ملكة الجان .

### المقابلة بين الجسد والروح :

ربما كان أهم ما أتى به سبنسر هو خلق المقابلة أو التناقض بين الحب باعتباره تحقيقا ماديا أو جسديا لعاطفة بشرية أصيلة وبين التحقيق الروحى لهذه العاطفة أى تحقيق اللقاء على مستوى نفسى يتيح للفرد تأمل علاقة أوسع وأشمل وهى علاقته بالكون من حوله .

لم يكن سينسر يرى في الحب خروجاً أو انحرافاً أو بديلاً للمشاعر الدينية ولكنه رأى فيه طاقة على الأحياء النفسى والمعنوى وهكذا فقد جعل فى كل عاطفة حب قدراً من المعاناة حتى ولو كتب لهذه العاطفة أن تتحقق ، أى أنه جعل فى كل تجربة حب لونا من الصراع يمثل التقابل بين المادة والروح بحيث يتطلب التضحية بقدر من السعادة المادية فى مقابل الثراء الروحى الموعود . بل انه كان يرى فى قدرة الإنسان على الحب قدرة على الإيمان - كما يقول دى روجمونت فى كتابه العاطفة والمجتمع فهو بهذا يصبح عاطفة سامية ترى فى التوافق رمزا أكبر من مجرد الحاجة لانجاب الأطفال ، فهو رمز للتوافق الذهنى مع الكون، كما أن فى الحرمان رمزا أكبر من مجرد الحرمان من تحقيق النزعة البشرية الأصيلة ، فهو صراع نحو التحقيق . وهكذا انتقل هذا النشاط من دائرة العلاقة بين جسدين الى دائرة العلاقة بين كائنين تلتهب فى أعماقهما نيران مقدسة لم تشعلها فينوس أو كوبيد ، وإنما أوقدها أول الأمر اله السماء الواحد . فهو يقول فى ملكة الجان :

أقدس نار ملتهبة  
تتأجج فى صدر الأحياء  
كانت جذوتها الأولى علوية  
بين الأفلاك الخالدة السماء .  
ومصاييح سماء الكون  
ثم انسكبت فى الإنسان فأسمأها الحب :  
ليست تلك اذن  
ما يشعل احساسا فظا فى عقل فظ  
أو يذكى الشهوات الدنيا  
لكن تلك الروح العذب  
اذ تعشق كل جمال حق

وترى فى الحب فضيلة  
تلهم أشرف أفعال الانسان  
بل طيب الذكر على مر الازمان  
( الكتاب ٣ - النشيد - ٣ - فقرة ١ )

هذا اللون من الحب هو المدخل الصحيح اذن الى تراث  
الرومانس وهو حب يختلف - كما رأينا - عن المفهوم الكلاسيكى  
للعلاقة بين الرجل والمرأة لأنه يجعل من الانسان مسرحا لانطلاق  
وتصارع العديد من العواطف ويخلق له صورة  
مثالية فى التفكير والسلوك، فالاحساس يجعل منه بطلا يضارع أبطال  
الآداب القديمة . وما القصص التى تحفل بها أركاديا التى كتبها  
سيدنى فيما بين عام ١٥٨٠ و ١٥٨٥ الا دليل صارخ على شيوع  
هذه الصورة التى تأثر بها شكسبير - كما يؤكد تليارد فى كتابة  
آخر مسرحيات شكسبير - كما لا شك فى أنه استقى منها بعض مادة  
مسرحية « السيدان من فيرونا » وأسماء بعض الشخصيات فى قصة  
الشتاء والحبكة الثانوية للملك لير . .

أما أهم صفات الحب الرومانسى الجديد فهو أنه ينبغى أن يقع  
فى الحب من أول نظرة وأن يتقبل هذا الحب باعتباره قدرا لا سبيل  
للفكاك منه ، بل أن يخلص فى حبه هذا ويتوحد فيه ، وأن يخضع  
لارادة حبيبته ( مهما كانت ) مدى الحياة ، وأن يتبع فى سلوكه قواعد  
الذوق ، والمجاملة وأن يقوم بالمهام الشاقة لاثبات جدارته بحبها ،  
وأن يرفع صورة هذه الحبيبة الى مستوى المثالية فى الجمال والتمتع  
النابع من العفة والتعالى النابع من الطهر والنقاء مما يثير فى نفس  
المحب حزنا شاعريا رقيقا يقترب فى حقيقته من الفرح لأنه يؤكد  
مثالية الحبيبة ويجعل من أمل الاقتران بها أملا فى الحياة عامرا  
بالنقاء والسمو : بل أملا فى النقاء نفسه .

## كوميديا الحب الشكسيري :

وقد اتسمت كل قصص الحب التي حفل بها القرن السادس عشر بهذه المقومات الأساسية للعلاقة بين المحبين ، وكان من الطبيعي أن يتأثر بها شكسبير لكن الجديد في مسرحه هو الاصرار على أن يجعل من مغامرة الحب ( أو المغامرة العاطفية ) مغامرة نفسية تماثل إعادة الخلق فتلهب الخيال وتشعل الحساسية وترفع اللثام عن ( شـسـعـر الحياة ) وتصل بشتى فضائل الانسان الى قمة الازهار والثمر .

ونستطيع أن نجد خير مثال على هذا المفهوم في الحديث الطويل الذي يلقي به بيرون في مسرحية خاب سعى العشاق ليناجز به فرسان الغرام ، والذي يقول فيه :

أما الحب الذي تلهمنا اياه أول ما تلهم عيون الغيد

فانه لا يبقى سجيناً في العقل وحده

بل يسرى في كينونتنا المتحركة .

سريان الفكر السريع في كل قوة من قوانا

فتضاعف به كل قوة ، وتزكو به وظائف الملكات

والعاشق عين اذا تفرست في النسر سقط كفيفا

وبالحب يقوى في الأذن سمعها

فللعاشق اذن تتبين أخفت الأصوات

التي تعجز عن سماعها اذن اللص الذي يرتاب في أى صوت .

اذن تجاوز في حساسيتها قرون القواقع ذات المحار

والعاشق لسان أعذب مذاقا من خمر باخوس

والعاشق قلب جسور كأنه هرقل يقاتل التنين

ولا ينقطع عن تسلق الأشجار في الجزائر السعيدة

أجل العشاق ماكر كابي الهول

مترنم عذب الأغاني كأنه قيثارة أبولو

أوتارها من شعره



واذا نطق الحب تسبح الآلهة جميعا •  
فتغفو السماء على ايقاع النشيد  
فبالحب يقوى فى العين ابصارها  
وما رأينا شاعرا اجتراً على أن يمسك بقلمه لينظم القسريض  
حتى امتزج مداده بزفرات الغرام ••

الفصل ٤ - المشهد ٣ (الآيات من ٣٢٧ - ٢٤٧ )  
( من ترجمة الدكتور لويس عوض )

وتتعدد هذه الصور فى مسرحية « السيدان من فيرونا » على  
لسان فالنتاين ، وفى مسرحية الليلة الثانية عشرة على السنة العشاق  
المتيمين ، وأخيرا فى روميو وجوليت ، وقد اتخذت من بدايتها الى  
نهايتها الصورة الشكسبيرية المتميزة وهى الصورة التى رغم نزولها  
بالحب من السماء الى الأرض أى من عالم الحرمان القديم الى عالم  
التحقيق والتوافق عن طريق الزواج ما زالت تحتفظ بكل العناصر  
التى ورثها شكسبير من عالم الرومانس • فرميو منذ البداية يعانى  
من تمنع حبيبته الأولى ويصفه لنا المؤلف وقد حبس نفسه عن نور  
النهار وهام على وجه حزينا لا يرغب فى الحديث الى أى أحد ،  
يذهب الى حفلة تنكرية فىرى جوليت لأول مرة ويقع فى غرامها من  
أول نظرة وفجأة نرى هذا الاحساس الثانى قد انتقل اليها فى صور  
دينية فى أول حوار بين روميو وجوليت :

روميو : اذا كانت يدي الحقيبة قد مست تلك الكعبة المقدسة ودنستها:  
وهذا اثم رقيق فان شفتي وهما تحجان الى هذه الكعبة قد علتها  
حمرة الخجل وهما على استعداد لازالة اللمسة الخشنة بقبلة  
ناعمة •

جوليت : أيها الحاج الكريم : انك تظلم يدك كثيرا : فلم ار  
منها الا الاخلاص فى العبادة والطهر والصفاء ، فان ايدي الحجاج

تلمس أيدي القديسات وفي تلامس الراحتين قبلة حج مقدسة .  
روميو : أليس للقديسات شفاء مثل شفاء الحجاج ؟  
جولييت : نعم أيها الحجاج : شفاء لا عمل لها الا الصلاة .  
روميو : اذن أيتها القديسة العزيزة : فلتؤد الشفاء عمل الأيدي  
ان شفاهي تصلى الآن فاستجيبى لصلاتها والا ضاع ايمانى  
ويئست .

جولييت : ولكن القديسات لا تتحرك ، حتى لو استجابت  
لدعوات المصلين :

روميو : اذن لا تتحركى حتى أنال ثواب صلاتى . فسوف  
تمسح شفتاك الخطيئة عن شفتى ( يقبلها )  
جولييت : اذن فقد انتقلت تلك الخطيئة الى شفتى .  
روميو : من شفتى انا ! ما أعذب الاثم الذى تدعين اليه ردى  
الى خطيئتى ..

( الفصل ١ - المشهد ٤ = الابيلت ٨٥ - ١١٢ )

ولكن الضور الدينية كما نرى تشبه وسائل لقاء على أكثر من  
مستوى أهمها جميعا مستوى الغموض الذى يجعل من هذه العاطفة  
لغزا ، فان روميو يجهل اسم حبيبته وهى تجهل اسمه وهما يقعان  
فى الحب ، كأنما ساقتهما الأقدار اليه . وهما يندفعان فى هذه  
العاطفة الجائحة دون نظر الى العواقب فيتحول غرامهما الى رمز  
يمتد فى طول المسرحية وعرضها ، رمز حافل بالدلالة القدرية  
الأساسية التى ألح اليها البرولوج فى تقديمه للمسرحية . ورغم أن  
النهاية فاجعة فالثيمات التى ينسج منها شكسبير مسرحيته هى نفسها  
التى يتوسل بها فى الكوميديات الأولى (التى ألحنا الى بعض منها)  
فالقدر الذى قضى بالمأساة قضى أيضا بالتوافق والتحقيق فى الحب  
وهو ما يحدث فى نهاية كل ملهاة .

ولكن اخلاص شكسبير لهذا اللون من الحب الرومانسى لم يكن كاملا حتى. فى ملهاواته فهو يقدم لنا الصورة الأخرى التى تبين أن هذه اللمسة القدرية فى العلاقة البشرية يمكن أن تكون مدعاة للسخرية - وذلك فى مسرحية كتبها بعد روميو وجولييت مباشرة وهى حلم ليلة صيف فهو يجعل هذه القوة القدرية مصدرا لعبث الجان بحيث تتحول قلوب العشاق من فتاة الى فتاة بمجرد اسقاط قطرة من رحيق زهرة مسحورة فى عيونهم . وبحيث نرى طاقة الحب اللامحدودة وقد أصبحت العوبة فى يدى جنى صغير هو بيك ( أو روبن جودفلو ) يعشق اللهو ويقول لملك الجن ( اويرون ) سيدى ما أحقق هؤلاء البشر ! بل ان شكسبير يلجأ الى حيلة بارعة يجعل فيها ملكة الجن نفسها تيقانيا تقع فى حب أول من تقع عليه عينها عندما تستيقظ من النوم وهو بوطوم أحد هواة التمثيل الذى ركب له الجنى رأس حمار : « الحب اذن أعمى » يصيح الجنى الصغير ، وهو لا قانون له ومن ثم فهو يصلح للهو واللعب وفى نهاية المسرحية عندما تزول آثار السحر ويعود جميع العشاق من الغابة الى حفل زفاف الدوق تبدو كل الاعيب الجان ضروبا من خيال الشعراء الذين يتغنون للحب - وعندما يستمع الى ما حدث من غرائب اثناء الليل نجد تعليق شكسبير فى الحوار التالى :

هيولييتا : أسمعت يا ثيسسيوس الحبيب هذه الفسرائب التى يرونها العشاق .

ثيسسيوس : أغرب من أن تصدق . فما كنت لأصهدق هذه الخرافات القديمة والاعيب الجان . ان للعشاق والمجانين عقولا تغلى وتثور ولهم خيال قوى خلاق ، بل ان الخيال هو كيان المجنون والعاشق والشاعر جميعا . فالمجنون يستطيع أن يبصر الشياطين التى لا تسعها رقعة الجحيم الشاسعة ، والعاشق مثل المجنون يرى

جمال هيلين فى جبهة احدى الغجريات اما عين الشاعر التى تدور  
فى فلك من الجنون الرقيق فهى تهبط من السماء الى الأرض ثم تصعد  
من الأرض الى السماء فى لمح خاطف . مثلما يجسد الخيال صور  
المجهول والعدم يشكلها قلم الشاعر ويخلق من عدم الهواء أشياء  
لملموسة ويمنحها أسماء .

( الفصل ٥ - المشهد ١ - الأبيات ١ - ١٧ )

وفى ضوء هذا الحديث نرى مسرحية قصيرة يقدمها بعض  
الممثلين الهواة من عمال أثينا - مسرحية يفترضون أنها مأساة  
ولكنها تثير الضحكات لأنها تسخر من فكرة الموت فى سبيل الحب  
وهى الفكرة التى تقوم عليها مسرحية روميو وجوليت ، وعندما  
يضحك الدوق وجميع الحاضرين فى حفل زفافه على هذه المسرحية  
وينعم كل عاشق بحبيبته يتقدم رئيس جوقة الجان الى الجمهور فى  
المسرح فيعتذر عن كل الاعيب السخرية من الحب ومن كل ما مر من  
مقالب - فهو - هذا الجنى الصغير - لا يسعده شيء مثل السخرية  
من هؤلاء البشر الذين يبالغون فى كل شيء وخاصة فى عاطفة  
لا يفهمونها .

واذا كنا قد حاولنا القاء بعض الضوء فى هذا المقال على  
التراث الرومانسى الذى كان له تأثير كبير على شكسبير ، فينبغى أن  
نذكر أن شكسبير قد طور من الصور التقليدية التى شاعت فى هذا  
التراث وخاصة فى اطار جدليته الدرامية بحيث كان دائماً يقدم  
الفكرة ونقيضها أو المبدأ الذى يؤمن به ثم ما يظهر عيوبه ومثالبه  
حتى يجعله مدعاة للسخرية . ولهذا تملكت الحيرة كثيراً من  
النقاد للموقف الذى كان يتخذه من الحب فى مسرحياته الكلاسيكية  
( مثل ترويلوس وكريسيدا ) وبالعكس بعضهم فى الهجوم عليها الى الحد  
الذى جعلهم ينكرونها عليه ولكن الواقع أن الصورة لدى شكسبير  
لا تكتمل دون وجهها الآخر ولو بدأ غريباً وغير مألوف ..

مسرح الطقوس والشعوذة





طالعنا أخيرا صحيفة المسرح البريطانية بمقال موجز  
يتساءل فيه أحد النقاد قائلا :

« الى أى حد كان الانتحار الجماعى لطائفة معبد الشعب عملا  
دراميا ؟ لا أحسد ينكر أنه كان عملا مسرحيا بمعنى أن العناصر  
المسرحية التقليدية وبخاصة الطقوس والتقمص والعلنية والتجسيد  
والإبهار كانت موجودة جميعا - ولكن هل كان ذلك - الى حد ما  
أيضا - دراما ؟ » .

والفرقة هنا بين المسرح والدراما غير جديدة على دارسى الأدب  
والمختصين فى الدراما ، فالمسرح وكل ما ورثته البشرية من تقاليده  
موجودة فى حياتنا اليومية بل ويصعب تصور أى حياة بشرية مهما  
بلغ « تقدم » المجتمع دون عناصره السالفة الذكر ، أما الدراما  
فتنصرف بصورة أخص الى فن الدراما أى ذلك الفن الأدبى الذى  
ارتبط فى أول أمره بالمسرح ثم تطور حتى شمل مجالات أوسع وأعم ،  
مع احتفاظه الى حد كبير بالمقومات الأساسية المعروفة مثل الصراع  
والتطور والحبكة وتكشف الشخصية الى آخره .

ومن اليسير - حتى على غير المتخصص - أن يدرك ذلك الفارق  
إذا تأمل الحياة اليومية لأى مجموعة من البشر ما زالت تحتفظ  
بعلاقاتها البشرية المباشرة ، فالبائع الذى يحاول فى سوق القرية  
أن يستحوذ على انتباه وإهتمام سامعيه بغية ترويج سلعة معينة « من  
شربة الحاج محمود الى الراديو كاسيت » يقوم بعمل مسرحى ، بل  
انه قد يؤدى دورا مسرحيا حقيقيا اذا « تسلطن » وتقمص دورا يتطلب  
منه أن يقول أشياء معينة قد يؤمن بها وقد لا يؤمن ، كما انه قد  
يندمج فى دوره فيضيف اليه أشياء « صادقة » نابعة من حياته  
الواقعية أو الشعورية ، وذلك فى مناسبات « طقسية » ، أو مرتبطة

بموايد شعائر معينة « مثل السوق أو بعد صلاة الجمعة » وقس على ذلك أى فرد يتصل عمله بالجمهور اذ قد يجد نفسه فى موقف يقتضى منه أن يلعب دورا خاصا يختلف عن الدور أو القناع الاجتماعى الذى يستخدمه كل فرد . بل ان الجمهور قد يشترك معه فى « العمل المسرحى » أما بمجرد التجاوب أو بالاشتراك الفعلى فى « العرض المسرحى » بأن يتبادل معه الكلمات أو الانفعالات - ويكفى أن نذكر التفاعل بين المعلم أو الخطيب وبين سامعيه أو حتى رئيس كناسى البلدية الذى رأيت فى أوج الانفعال وهو يشرح لمرعوسيه من الكناسين واجباتهم ويتبادل معهم حوارا مشحونا بعناصر المسرح .

والدراما موجودة أيضا - بطبيعة الحال - فى حياتنا اليومية ولكن على مستوى يختلف تماما عن هذا - اذ يمكن أن نشهدها على صورة « نص غير مكتوب » أثناء تفاعل مجموعة مترابطة من البشر أى مجموعة علاقات انسانية قوية . ولا حاجة بنا الى أن نشط فى ضرب الأمثلة فكلنا يعرف كيف يتحول الحديث حتى فى المنزل بين أفراد الأسرة « ولبس بالضرورة بين النساء فقط أو بين الزوج وزوجته » الى حوار درامى يفصح عن تيارات خفية تتحكم فيها القوى والنوازع فى النفوس . بحيث يتبلور فى صراع يسير فى اتجاه أزمة معينة وتعقيد معين . بل قد يؤدى الى ذروة قد تنتهى بملهاة وقد تنتهى بما يشبه المأساة !

ولقد تأثر المجتمع فى عصرنا هذا بالدراما التى انتشرت فى أجهزة الاعلام تأثرا كبيرا لم يتسن لأحد أن يدرسه الدراسة التى يستحقها بعد ، ومع ذلك فلا تخفى علينا اللبظة المسرحية التى تمر أو تومض أثناء أداء ذلك « النص غير المكتوب » - مثل لحظات الانفجار الشعورى التى تشهدها كل أسرة ، وتلك المونولوجات التى يؤلفها ويخرجها ويمثلها صاحبها لكى يحدث تأثيرا معيناً فى سامعيه خارج نطاق دوره الاجتماعى المرسوم ، بل ان هذه اللحظات قد تتكرر

الى أن تتخذ الشكل النمطى الذى يعرفه دارسو الدراما ، وما زلنا نرى فى مجتمعنا « أنماط » الابن التائر « المراهق » الذى يثور على سلطة والده ويلقى مؤنولوجه المؤلف والزوجة المظلومة أو الزوج المقهور الى آخره دون أن تمثل هذا جزءا هاما من الدراما الحقيقية لحياتهم جميعا .

ولكن ثمة تفرقة أخرى بين المسرح والدراما تعتمد على العناصر المشتركة أكثر من اعتمادها على الاختلاف - اذ ينبغي أن نفرق بين المسرح والدراما على أساس استخدامهما المشترك لعنصر « الرمز » « التمثيل » بمعنى أن المشاعر الكبرى أو المعانى التى لا يستطيع ذهن الفرد استيعابها فى صورتها الأصلية يتسم ضغطها فى صورة صغيرة والرمز لها اما بالحركة أو بالكلمة أو بالفعل الرمزي - وهذا هو ما ذهب اليه البروفسور ريمسوند وليامز فى محاضراته الافتتاحية التى ألقاها عند تعيينه أستاذا للدراما بجامعة كيمبريدج قائلا ان عالمنا الذى يصغر يوما بعد يوم نتيجة لتغلغل أجهزة الاعلام فيه وربطها المتواصل لأجزائه ما يفتأ يحتاج الى الاستعانة بالصور « المضغوطة » أو الرموز التى تتيح للفرد أن يطل على العالم الخارجى بصراعاته وتياراته من نافذة صغيرة « كالتلفزيون مثلا أو الصحيفة اليومية » أى أن يرتبط بدراما الحياة الخارجية عن طريق حشد كبير من الصور والرموز دون أن يفقد صلته بعالم المسرح الحى بطوقسه وعلائيته وأدواره وأبهاره - أى أنه بينما تخلق الدراما للفرد فى هذا العالم « رموزا مضغوطة » يحتاج اليها فى حياته اليومية حتى يستوعب المشاعر والمعانى الكبرى ، ويهيء له المسرح أن يطلق هذه الرموز للعمل فى النطاق الأولى لها نطاق الطقوس والعلائية والابهار . وهكذا فان المسرح والدراما يشتركان فى استخدام عنصر « التمثيل » ويختلفان فى توظيف هذا العنصر اذ تسير الدراما به نحو اكتساب أو بلورة الوعي بينما يخرج المسرح

به نحو الحركة والكلمة والفعل الرمزي أى نحو التعبير عنه  
وتجسيده .

هل كان الانتحار الجماعي لطائفة معبد الشعب عملا دراميا  
اذن ؟ واذا كان مسرحيا بالمعنى الذى سبق تحديده فما دور المسرح  
الحديث بألوانه المتعددة ، وخاصة تلك التى تدعو للعودة الى جذوره  
الطقسية ، فى هذه الكارثة ؟

فلننظر أولا الى المحاولات المبكرة التى تمت فى بريطانيا - بلد  
المسرح الأولى - للعودة الى مسرح الطقوس والمحاولات الأكثر جراءة  
لإلغاء الوهم المسرحي تماما وإشراك المتفرجين فيما يدور أمامهم  
بجعلهم « أعضاء » فى العرض المسرحي . وقد أدت المحاولات الأولى  
التي جرت فى بداية هذا القرن « ١٩١٠ - ١٩١٤ » الى خلق نوع من  
المسرح ازدهر مع الجمعيات السرية شبه الدينية المتطرفة والتي  
استغلت تيار العودة الى الدين وركبت موجته فى محاولة للنفاذ الى  
الجمهور العريض بدعوى تقديم تجارب روحية توصل المشتركين الى  
جوهر وعي الانسان - ونوع آخر يعمل على تحطيم دعائم المسرح  
التقليدي بإشراك النظارة فى كل ما يدور فى المسرح « ولا أقول على  
خشبة المسرح ان أصبحت هذه الخشبة العدو الأول » ومن ثم فهو  
يختلف عن بريخت بعدم الاكتفاء بإزالة الحائط الرابع والاصرار على  
إزالة الخشبة المسرحية نفسها بخلق مواقف يضطر فيها المتفرج الى  
الاشتراك عمليا بالقول والفعل فى العرض المسرحي دون اعداد  
مسابق .

أما الأول فربما كانت جذوره ترجع الى ما قبل الحزب العالمية  
الأولى عندما قام اليستر كرولى بإنشاء « مسرح الطقوس الدرامية »  
الذى كان يهدف الى إثارة جو خاص يهيئ للحاضرين « من قائمين  
بالعرض ومتفرجين » أن يصلوا الى حالة من الانغماس فيما يحدث

والاحساس بوجود كائن غريب يسيطر عليهم جميعا ويوجه خطواتهم - كائن شبه وثنى لأنه يتوسل بالأساطير البدائية القديمة والآلهة اليونان والرومان ويعتمد على السحر والشعوذة - وأهم من هذا كله فهو كائن نفسى أو حالة نفسية يصل اليها الموجودون جميعا عن طريق الطقوس التى يتم اجراؤها فى جو من السرية والاثارة والرعب .

ولننظر الآن إلى جوهر هذا المسرح : انه ينبثق من كل ما يفرق المسرح عن الدراما أى يعتمد على الاختلاف بين العرض المسرحى باعتباره عرضا تفاعليا بين « مؤدين » و « نظارة » وبين الدراما باعتبارها فنا متكاملا ومستقلا - ولهذا فهو أولا يحل الطقوس محل النص المكتوب ثم يركز فى الشعر والحركة والموسيقى على خط رمزى لمأساة الانسان أو ملهاته على الأرض - تلك التى يحاول فيها أن يجد حلا للغز فيستعين بكل القوى والطاقات « المثلة فى الآلهة الوثنية والكواكب والأساطير » الخ ، ولكنه يفشل فى هذا جميعا وينتهى إلى أن الحل يكمن فى داخل نفسه وأنه حقا ليس فى حاجة إلى آلهة على الإطلاق وأن القانون الأوجد الذى يمكن أن يوصله إلى الحقيقة هو قانون الفوضى أو : « افعل ما يحلو لك ! »

والتناقض الذى يتسم به مسرح الطقوس الذى أرساه كرولى هو أن قانون الفوضى أو الحرية المطلقة قانون نظوى لا علاقة له بما يمكن فعله فى العروض التى وضعت الحزب العالمية الأولى نهاية لها ، إنما كانت تهدف جميعا إلى خلق حالة من الاستعداد ذهنى والنفس لدى الجمهور ينتفى معها أى احتمال للحرية الفردية ، إذ يصبح الجميع أسرى لما يقوله الوسيط الروحى الذى يستخدمه عالمنا هذا منذ مئات السنين منذ أيام الأساطير اليونانية الأولى .

ولا يشترك فى العرض على المسرح الا ثلاثة أشخاص هم



كرولى نفسه الذى يقرأ أشعاره الغريبة بمصاحبة عزف على الكمان تقوم به « ليلى وارل » بينما يقوم فكتور نويبيرج بدور الراقص والوسيط الروحى معا . وأهم ما فى العرض هو الجو الخاص الذى يشبه جو حفلات تحضير الأرواح - الظلام والبخور والتفاف المتفرجين حول المسرح الذى لا يرتفع عن الأرض ، وارتدائهم ازياء خاصة بكل حفلة حتى يسود جو من التوحيد فى المظهر « الأخوة الروحية » كما يسميها . ومن ثم فهو مدين الى تحضير الأرواح وحفلات « السحر الأسود » التى سادت أوروبا فى العصور الوسطى ويشرب الموجودون جميعا شرابا من عصير الفواكه ممزوجا بالكحول وبعض المورفين أو الهيروين بحيث يضمن أن يهوى لدى الحاضرين الاستعداد لتقبل كل ما يحدث وكل ما يقال عن طريق تعطيل النشاط الذهنى الواعى وبحيث لا يستطيعون التمييز بين حدود الحقيقة وحدود الوهم .

وربما كان من الصعب تسجيل أو تلخيص حركات تلك المسرحيات الطقسية الخالصة ولكن لا بأس من تقديم لمحة عن نوع المسرح الذى كانت تقدمه من خلال الطقوس - مكتفين بمسرحية طقوس « اليوسيس » نفسها فهى تتكون « اذا جاز لنا أن نسميها مسرحية » من سبع حفلات على مدى سبعة أسابيع تبدأ فى التاسعة مساء وتستمر الى الحادية عشرة تقريبا وقد تطول أو تقصر حسب مقتضيات « الاندماج » - ولكل حفل عنوان إذ أنه يختص بأحد الكواكب . وهى على التوالي زحل ، والمشتري ، والمريخ ، والشمس ، والزهرة ، وعطارد ، والقمر . وفى الحفل الأول يرينا المؤلف أنه يحاول أن :

« ينفذ الى ما وراء الدين السماوى ، الى الأصل ، الى فكرة الانسان الأولي عن الوجود كما أحس بها ، علاقته الفطرية بالكون - بالكائنات الروحية التى تمثلها حركة الكواكب وتأثيرها على الانسان وأوامرها للانسان » .

« من كتاب كرولى بعنوان السحر بين النظرية والتطبيق » :  
ويعنى آخر فان الحفل الأول يهدف الى اقرار مبدأ الآوامر  
التي تأتي من « كائنات روحية » تمثلها الكواكب ومن ثم فهو مخصص  
لإقامة علاقة من نوع ما بين الحاضرين « أو المشتركين » وبين عالم  
السحر الذى يدعو اليه ولهذا فان احتفالات زحل لا تركز حول  
الأسطورة الأصلية التي يستمدّها من أقاصيص اليونان « قبل أيام  
ديونيسوس والاحتفالات التي أدت الى انشاء المسرح » بل تركز حول  
تلك المحاولة اليائسة من جانب الانسان لحل لغز الكون وحتمية  
اعتماده على الشعوذة والسحر ..

والفصول الستة التالية تمثل محاولة الانسان للاتصال بالآلهة  
اذ يختص كل كوكب بفكرة معينة - فزحل يرمز للشيخوخة ولا يعطى  
الانسان سوى كلمة واحدة اجابة على تساؤله وهي « اليأس » وكذلك  
فان المشترى الذى يرمز الى الكرامة والحكمة يتضح أنه عاجز  
جنسيا ونفسيا ، والمريخ الذى يرمز الى القوة الجسدية والبطش ،  
يتضح أنه أبله ، وكذلك الباقون - وفجأة فى آخر العروض الطقسية  
هذه يهبط اله الآلهة - « بان » - فيعطى للانسان السر وهو الغرض  
والمنطلق الأساسى نحو حياة الروح الحرة أى التي لا تتقيد بمقتضيات  
المجتمع بل تنصاع فقط لأوامر الأرواح التي لا يعرفها الا كرولى  
نفسه !

وأهم ما يعنينا فى هذه العروض جميعا والتي أصبحت تاريخا  
يروى هي أنها تعود اليوم الى الحياة بعد نصف قرن - أى فى  
السبعينات ! - فكأنما ضاق الانسان حقا بكل الحلول التي قدمها  
اليه التقدم والعلم .. بل والتبحر فى شتى مناهج الدين « على  
اختلافها » فأراد أن يرجع الى عالم البدائية المطلق - أراء أن يعود  
الى حيث وجد نفسه أول الأمر محاطا بالغاز وأسرار لا يستطيع أن  
يعرفها ولا ينبغي له أن يعرفها . وهكذا وجدنا فى هذا العقد عشرات



من العروض في مختلف البلدان الأوروبية « وفي أمريكا بصفة خاصة » تحاول المزج بين السحر والشعوذة والطقوس البدائية من جانب ، وبين معطيات الدين السماوى من جانب آخر . ولن يتسع المجال للدخول فى تفاصيل هذه العروض ولكن يكفى أن نذكر واحدا أو اثنين - وليكن ذلك الذى احتفل به فى واشنطن نفسها عام ١٩٧٤ واستمر شهورا بين دهشة المتفرجين الذين دائما ما يشتركون فى العرض - والذى قوبل باعتراض من جانب النقاد فى بريطانيا بصفة خاصة - وهو عرض « ولا أقول مسرحية » أجو أجورا - الذى تؤديه فرقة مركز التراث الاقريقي بواشنطن .

وانذكر أنه عندما زارت هذه الفرقة لندن في أوائل ١٩٧٥ قابلهما النقاد بعاصفة من النقد اللاذع والسخرية الشديدة ، إذ لم يستطع منظمو مهرجان المسرح العالمي أن يقبلوا أن العرض مسرح بالمعنى المفهوم أولا لا يذاته حساسيات المتفرجين باعتماده على اسالة الدماء الحقيقية على المسرح - « دماء الدجاج » وبإصداره الصرخات البدائية ، التي كانت تهدف حقا الى إثارة الرعب في القلوب ولمحاولة العودة بالدين الى الشعوذة والطقوس البدائية أى باتخاذة تيسارا مضادا لكل الحركات الدينية التي سادت أوروبا منذ عصر النهضة .

أما العرض الآخر الذى يهمنى فى هذا المقام فهو الذى تؤديه  
فرقة « الطير والقذارة » التى يرأسها أحد اللاتينيين الذين يزعمون  
أن الحل الوحيد أمام المسرح هو تحطيم المنطق التقليدى والعودة الى  
المبادئ التى أرساها أرستو والتى تدعو الى تخطي حدود العقل  
الواعى بكل السبل الممكنة بحيث يحل السحر والشعوذة محل التفكير  
المنطقى وهو درس ســــــــــــانتوس الذى يفعل ما فعله  
كرولى لاضفاء جو من الواقعية على « العرض المسرحى » وذلك بأن  
يشترك مع الحاضرين فى حوار حول حياتهم، زاعماً أنه على  
اتصال بأرواح الأجداد والأسلاف القدماء مهتماً كانت أديانهم

بحيث يستطيع المتفرج أن يندمج تماما في كل ما يدور حتى يصل الى درجة الايمان :

« الايمان بما يراه على المسرح وبما يتصور أنه يراه على المسرح - اذ يتحول المسرح في هذه الحالة الى قاعة دينية للمهداية الى الالهام الخفى الذى لا علاقة له بالحبكة والقصة وما الى ذلك » .

ويستمر سانتوس - فى سياق آخر - قائلا :

« ينبغي على المتفرج أن يشترك فى العرض بأن يطيع ما يحدث امامه - ما يتلقاه من أوامر ، وما يوحى اليه به .. ينبغي أن يكون المتفرج عضوا مشتركا عاملا فى العرض ، وليس منفصلا عنه بأى صورة من الصور » .

وهكذا انتشرت عروض دوس سانتوس فى ولايات كثيرة ، وتكونت جمعيات سرية تشجع هذه العروض مثل «أخوان الدم البارز» وتدفع لها الأموال بسخاء ، وربما كان أهمها - على الأقل ذلك الذى أذكر مشاهد منه على التليفزيون البريطانى - هو عرض « تصويب الأخطاء » الذى ينهى باللائمة على الانسان لأنه ضل الطريق أى طريق السحر واعتمد على النظام - ذلك الشيء الذى لا يوجد حقا فى أى مكان فى عالمنا أو أى عالم .

أما فى بريطانيا اليوم فان أهم فرقة تساير هذا التيار هى فرقة بيب سيمونز التى قدمت آخر عرض لها فى هذا الصيف عام ١٩٧٧ وهى عرض مسرحى لا علاقة له بالدراما - بل يعتمد على إثارة الخوف والرعب ومشاعر التفرز الشديد لدى النظارة - ويستغل القصة الشهيرة لاجار إلان بو بعنوان قناع الموت الأحمر فى ادخال النظارة الى قاعة المسرح نفسها واثارتهم الى الدرجة التى ينفق معها

أى احساس لديهم بأن هذا عرض مسرحى ، بل ويتصورون حقاً أنهم جزء لا يتجزأ من خدعة أو مؤامرة مسرحية .

وهذا هو النوع الثانى الذى يمثل انتهاكا صارخا لكل تقاليد الدراما التى عرفناها ويطالب بأن يكون المسرح مكانا ومجالا أوحدا لممارسة الطقوس - وأية طقوس تلك ؟ ان قناع الموت الأحمر قصة شهيرة أخرجت للسينما كما اقتبسها الكثيرون فى أعمال درامية متعددة . . أما فرقة بيب سيمونز فإنها تجعل منها أسطورة لقضاء الانسان المحتوم والمصير الأسود الذى لا مفر منه - مصير الفناء ! أى أنها تعارض أبسط المبادئ التى يرسىها الايمان الدينى وتبتعد بالمسرح الطقسى تماما عما كان يريده كرولى . . وهكذا فان كل عروضها - وهى كثيرة ومنوعة - تركز على أن سر الكون لا يستطيع أحد اكتناحه . وأقصى ما يستطيع البشر أن يتوصلوا اليه هو « الرمز الأول » أى النمط الفطرى الذى صاحب نشأة الانسان وتطوره ولا بد له من معاشته أن خيرا أم شرا . . فهى تدعو للعودة لا الى الدين عن طريق السحر ، ولكن الى السحر عن طريق الكفر بكل ما جناه الانسان وأحسه على مدى القرون الطويلة التى عاشها على الأرض . .

وحينما أشار الى هذه العروض ناقد صحيفة المسرح البريطانية فى مجال عرضه لانتحار أفراد طائفة معبد الشعب ، اكتفى بأن استخدم كلمة « قناع » - بدلا من قناع الموت الأحمر - أثناء محاولة بناء علاقة بين الايمان الذى يبدو أن أفراد الطائفة يتحلون به ، وبين القناع المسرحى الذى وضعوه - قناع الدين ! ولا أحد يدرك بطبيعة الحال حتى الآن ماذا كان دور الجماعات السرية التى تتفق بسخاء على هذه العروض فى عملية الانتحار الجماعى تلك ، ولكن انتشار عروض فرقة بيب سيمونز والاقبال الذى تلقاه فى أوربا نذير خطر لا شك فيه - خطر على البشرية نفسها قبل أن يكون خطرا على المسرح .

أربال والعيش



في عام ١٩٧٦، طاف فرناندو أرابال -الكاتب المسرحي الفرنسي الذي ارتبط اسمه بمسرح العيث في أواخر الخمسينات وأوائل الستينات طاف- بعنده عواصم ليشهد اخراج بعض مسرحياته « العيثية » غير حافل بما يمكن أن تثيره الاختلافات المحتومة في التفسير وفي الرؤية بل وفي معناها الأسامي نفسه نتيجة أولا لاختلاف المدارس المسرحية من بلد الى بلد وثانيا لاختلاف اللغة التي كانت تقدم بها مسرحياته المترجمة - وذلك لأنه كان يعتقد أن مسرح العيث قد قضى تماما أو كاد على « الفروق المحلية » كما يسميها ووضع أناسا نصليا للنظرة أو التناول المسرحي عن طريق التوصل بالحركة - أي حركة الجسم على المسرح والتي أصبحت تمثل لغة عالمية تستطيع أن تقوم بدور التوصل والتواصل الخلاق الذي كان يُعهد به إلى الكلمة في تراث الانسانية المسرحي .

كان أرابال متفائلا وسعيدا لأنه كان قبل قيامه بهذه الرحلة قد اشترك في عدة ندوات حول ما يسمى بالتحول في اللغة المسرحية والنهضة التي تفرد بها ذلك الفن في آخر الستينات اذ كتب يقول :

« في أواخر الستينات كثر الحديث عن أن المسرح قد اكتشف جسم الانسان . وقد اشتركت في عدة ندوات حول هذا الموضوع . ماذا كان يقصد بهذا ؟ كان يقصد به أن وسيلة التوصل الرئيسية - والتي كانت في مسرح العيث هي الكلمة أو النص المكتوب - قد اضطرت الى التخلي عن مكانها لشكل آخر من أشكال التعبير وهو الصورة أي الحركة وإلى حد كبير أيضا جسم الانسان نفسه . وقد اهتم دارسو هذا المسرح بكل ما قدمه « المسرح الحي » وجروفسكي ومسرحياتي أنا شخصيا . »

وهكذا فقد كان التحول الداخلي في مسرح العيث يبتعد به عن



لغة يونسكو الغربية . وعن رؤى بيكيت السوداء ، ويقترّب به مما  
أسماء جان لوى بارو أولا « بالمرح الكامل » ثم أعيدت تسميته  
« بالمرح الشامل » ثم أعيدت تسميته مرة أخرى بمرح الحركة  
أو مسرح جسم الانسان ! كان هذا انّ هو سرّ تفاؤل أربال باخراج  
مسرحياته فى تلك العواصم التى تختلف فيما بينها اختلافات  
جوهرية فى اللغة والرؤية والمفهوم . كما ساعده على هذا التفاؤل  
قدرة الحركة على تعرية مناطق فى النفس البشرية لا تستطيع اللغة  
أن تصل اليها - المناطق التى يسميها علماء النفس بالجزء الغارق  
تحت الماء من جبل الجليد الطافى - اذ لا يمكن للغة التى تمرّ قبل  
خروجها الى النور بمصفاة العقل والمنطق أن تصل الى ما يكمن  
داخل البشر من انفعالات قصى عليها أن تظل حبيسة أو أن تظل  
غارقة هى الأخرى فى غياهب الجهل والخوف الذى يمليه نظام  
المجتمع أو أى نظام بشرى يقوم على المنطق السوى .

### مسرح التشنجات :

ويرجع أربال هذا اللجوء الى الحركة وبالذات الى الحركة  
العنيفة على المسرح والى التعرية الجسدية - الى التمزق الذى أصاب  
أوروبا فى فترة الازدهار فى أوائل الستينات والذى ولده التناقض  
بين الانتعاش الاقتصادى الذى جاء مع نهاية الحرب وبين استمرار  
الحرب ( الحروب المحدودة فى الشرق الأقصى - فى كوريا ثم فيتنام )  
- ولهذا فان عروض الانفعال أو الانفعالات غير المنطقية - والتى  
يسمىها بالتشنجات - لاقت نجاحا كبيرا ابتداء بمسرحية « نحن أو  
الولايات المتحدة » ، مرورا بمسرح « الأحداث الثلقائية » الذى قدمه  
الأمريكيان جاك سميث وفاكارو ، ثم اخراج مسرحية « الجنة الآن »  
بأسلوب المسرح الحى ، وانتهاء باخراج فكثور جارثيا لمسرحية  
أربال نفسه التى كان عنوانها « مقبرة السيارات » . وبعبارة أخرى  
فان ما كان يحدث فى المجتمع وعلى مستوى العالم كان يستعصى

على التعبير اللفظي ومن ثم كان لابد من تقديمه صورا مجسدة -  
أى أجسادا تصور المعاناة والألم والعذاب الذى كانت تتعرض له  
النفوس .

### العودة الى الكلمة :

وعاد أرابال من رحلته تلك ليكتب ( فى عام ١٩٧٧ ) مقالا  
أثار عاصفة من النقاش حول ما أسماه « بالمرح الجديد » ،  
اذ اكتشف فى أثناء تلك الرحلة أن ثمة عودة « فجأة » الى الكلمة  
أى عودة الى « المعنى » - الى ما تقوله الألفاظ وما يمكن للمسرح  
أن يبنى منها حتى فى نطاق تقاليد مسرح العبث ! ويقول أرابال :

« لك أن تتصور دهشتى البالغة فى طوكيو حين سمعت قبل  
دخولى المسرح المخرج والممثل اليابانى تيرامايا الذى طالما قدم  
عروضا حركية يسودها التشنج - سمعته فجأة يسترجع طقوله فى  
مسرحية « استغماية الريف » بنبرات شاعرية بل وتتخلل تلك المسرحية  
عدة قصائد . وقبل عرض مسرحيتى الأخيرة فى نيويورك اقترح  
على فاكارو أن أكتب مسرحية كبيرة حول السلام . أما بوب ويلسون  
فبعد أن كتب مسرحيته الصامتة : « النظرة الصماء » يكتب اليوم  
أوبرا ناطقة ! وبيتر بروك أيضا - . . . قدم لنا شيكسبيريا  
يفيخ رقة وعذوبة - هو « تيمون الأثينى » . ويمكن أن نعدد الأمثلة  
من كل حذب وصوب . ان الذين كانوا أئمة مسرح الحركة والعري  
والصمت والسخرية قد تحولوا فجأة فانتجوا مسرح خيال تفجرت فيه  
الكلمة المنطوقة بعذوبتها وغنائيتها لتخلق حياة جديدة » .

### مشكلات العودة :

ويتساءل أرابال عما اذا كان الممثل « الحديث » الذى اعتاد  
الحركة وتدريب على « بهلوانيات » المسرح ما زال قادرا على « القاء »

النص الدرامى اللقاء الفعال : والمشكلة تشبه مشكلة الرسامين الذين اعتادوا الرسم التجريدى سنوات وسنوات حتى لم يعودوا قادرين على رسم ذراع أو اصبع ! والمشكلة أكبر وأضخم بالنسبة للمخرج الذى اعتاد طوال هذه السنوات ألا يكثرث للمعنى ولتصوير الانفعال الصوتى مكتفيا بتصويره حركيا . أما المؤلف فانه مضطر الى إعادة النظر فى الاطار المنطقى لمسرحيته اذ لم يعد ثمة مكان للعبث فى مسرح عادت اليه الكلمة !

ويبدو أن أربابال قد أغضبته الملاحظة التى أبدأها ناقد انجليزى على مقاله من أن هذه العودة الى الكلمة - أو « نهضة الكلمة » - تتم فى وقت تشدد فيه الأزمة الاقتصادية فتطحن الجميع ! يبدو أنه قد أغضبته هذه الملاحظة لأنه يرد عليها ردا حاسما قائلا :

« أجل ! اننا لهذا السبب نفسه لا نستطيع تجاهل مصدر كل نشاط خلاق ومصدر كل طاقة . . فى البدء كانت الكلمة ! » .

ويبدو أيضا أن المعركة لم تنته بعد بين الكلمة والحركة ! هذا اذا كانتا لا تستطيعان أن تتعايشا أو تتوافقا فى مسرح يسمى نفسه بمسرح العبث !

الاستاذ كوميديا فانتازيا



هل مسرحية « الأستاذ » للأستاذ سعد الدين وهبة مسرحية فكرية ؟ ربما كان الرقيب قد توجس شرا من بعض أفكارها التي لا يمكن إلا أن تثير التفكير - بمعنى أنها أفكار تتولد من الموقف الدرامي بصورة غير مباشرة - ولكنها بالقطع ليست مسرحية فكرية خالصة مثل بعض مسرحيات برناردشو أو توفيق الحكيم - ذلك لأن سعد الدين وهبة لا يستطيع حتى فى أعرق لحظات الفكرية أن يتخلى عن معالجته الدرامية التي تتوسل بالتجسيد والتصوير الحى - ولذلك فنحن نجد أنفسنا أمام مسرحية من نوع الفانتازيا تتوسل بالموقف غير المحتمل ( وان كان ممكنا ) مما يميزها عن ألوان الخيال الفنى الأخرى التي يغلب عليها طابع الممكن والمحتمل فى الوقت نفسه . ويمكننا بصفة عامة أن نقسم فن الفانتازيا الى قسمين - القسم الأول يعتمد على الاستعارة الدرامية أى التي يجسد فيها الفنان نظرة جديدة أو فكرة لا معقولة ويطورها من الداخل بحيث نتابعها وقد نحينا تماما عنصر التكذيب أو التصديق - أى أن الحدث نفسه يصبح استعارة شاملة نعرف مقدما أنها كذلك ونقبلها على هذا الأساس - مثل قصة « المسخ » ( أو « التحول » ) التي كتبها فرانز كافكا والتي يتحول فيها أحد صغار الموظفين الى صرصور ( أو حشرة كبيرة ) أو مثل مسرحية الخريت ليوجين يونسكو التي يتحول فيها البشر الى خرائيت . أما القسم الثانى فهو الذى يقترب من الرمزية الشاملة أو الحدث الرمزي بحيث تبتعد الشخصيات والأحداث عن الطبيعة والواقعية فى تصرفاتها وكلامها وتتحول الى أفكار مبالغ فيها ، وتستمد حيويتها الفنية من تناقضها بعضها مع البعض وما تؤدي اليه من تطارح فكرى . وقد تنوعت مستويات هذا النوع على مر العصور اذ نجده فى كاتب قديم مثل أريستوفان وكتاب عصر النهضة - مثل بن جونسون - والمحدثين من أمثال جان بول سارتر - بل ان العرب قد عرفت هذا النوع من الفانتازيا فى فن القصة والشعر ومنه ما يأتى على السنة



الطيور والحيوانات وما تعج به قصص الأطفال - وقد حاول الكاتب المسرحى البريطانى روبرت بولت هذا النوع فى السستينات فى مسرحيته الشهيرة قأديب البارون كيليجرو والتي كانت أصلا تستهدف جمهور الأطفال ثم تحولت الى مسرحية رمزية اجتذبت جماهير الكبار قبل الصغار .

وربما كانت مسرحية « الأستاذ » تنتمى الى النوعين معا أو تميل الى نوع منهما فى بعض أجزائها أكثر مما تميل الى النوع الآخر ، ولكن الأهم من ذلك هى أنها تعتمد على تطوير تيماتها المتعددة من الداخل بحيث لا تسمح للمتفرج أن يتساءل عن مدى خيالية الحدث أو مدى واقعيته - خاصة ونحن نشهد مسرح سعد الدين وهبه الذى نبغ فى مدرسته الواقعية المتميزة - أى أنها لا تتطلب منا الا أن نقبل الفروض الأولية وهى فروض - مثل فروض الفن بصفة عامة - لا تخضع للمنطق التقليدى .

### ● الارادة الانسانية والتواصل :

أما الموقف الأساسى الذى يهب هذا العمل جدته حقا فيقوم على نظرة جديدة للارادة السياسية باعتبارها ارادة انسانية أولا وأخيرا - وباعتبارها مرتبطة باكتمال كيان الفرد نفسيا وذهنيا وهو ما لا يتأتى الا بقدرته على التواصل - اذ بدون ذلك لا يمكن أن ينتمى الى عالم الانسان بل الى عالم الأحياء نفسه .

أما الخيوط التى ينسج منها سعد الدين وهبة هذا العمل المحكم فهى ترتبط بالمقطبين اللذين يولدان هذا التواصل أى الكلام والسمع - أو الارسال والاستقبال بلغة العلم الحديث - ومن ثم تتفرع عن التيمة الرئيسية عدة تيمات تتصل واحدة منها بالحقيقة والوهم ، وتتصل أخرى بالأمن والخوف ، ويتصل غيرها بالقوة

والضعف والثورة والاستكانة ، والحرية والعبيودية ، والحب والحق ، والتصارع والتوافق .. الخ - بل أننا نستطيع أن نجد فى المسرحية تنويعات لا نهائية تنبع جميعا من تيمة التواصل - باعتبارها المحقق للارادة الانسانية .

ولكن كيف يتجسد ذلك فى الصراع الدرامى ؟ ان هذه المدينة الخيالية التى بعد بها الزمن حتى أصبحت لا زمنية - أى مجردة - تصحو ذات يوم وقد أصيب أهلها بالصمم .. أما القلائل الذين كانوا خارجها فى ليلة الكارثة فقد عادوا ليجدوا أن حكامها قد هربوا أو اختفوا بصورة ما ومن ثم وجدوا أنفسهم - رغم مهنتهم التى لا تؤهلهم للحكم - فى موقف القادر على السيطرة على الجميع بفضل قدرتهم على السمع فحسب ، وهكذا فهم يتولون زمام الأمور بالفعل .

وهذه هى الاستعارة المبدئية فى المسرحية - أى الاستعارة التى يترجم اليها المؤلف العجز النفسى لأهل المدينة - أى عجز ارادتهم الانسانية ومن ثم ارادتهم السياسية ، فالصمم هو المقابل الفنى - على مستوى الاستعارة - لعجزهم عن التواصل .

- الناس كأن حالها ييسير من سوء الى أسوأ .. كان فيه اهمال وكان فيه تفكك وكان فيه تراخى .. كنت تبص للبلد تلاقىها ألف بلد فى بعض .. كل واحد هو نفسه ويس .. هو حاكم نفسه وقائد نفسه ومعلم نفسه .

أى أن انغلاق كل فرد فى ذاته معناه استحالة التواصل بينه وبين سواه ، وهذا يعنى التفكك والاهمال والتراخى النابع عن اللامبالاة .. والى جانب هذا الإيحاء الواضح بالرمز الشعرى فى المسرحية يقدم لنا المؤلف إيحاءات أخرى حتى يضمن عدم هبوط

الرمز الى المستوى الواقعى - فيقدم لنا فى البداية الاحتمالات  
التالية :

« قالوا أن السبب غضب الآلهة علينا لأن المدينة عاصية  
ومبتعدة عن طريق الآلهة - وقالوا أن زلزالا هز المدينة  
وأفقد الناس سمعهم - وقالوا أن رعدا عظيما دوى فى  
الليلة دى وكل واحد سمعه أصيب بالصمم ٠٠ قالوا  
حاجات كثيرة ٠٠ انما الحقيقة ايه ما حدث عارف ٠٠ »

وهذه احتمالات رمزية كلها بطبيعة الحال ، فالزلزال زلزال  
خفى والرعد رعد نفسى وذهنى معا - والغضب فى هذا السياق  
أيضا نفسى لأنه مرتبط بما فعله أهل المدينة وبمجرى حياتهم المفككة  
التي تفتقر أصلا الى التواصل - ولذلك فان المؤلف يعود الى هذا  
الايحاء فى آخر المسرحية مرة ثانية فى حوار بين الملكة والأستاذ  
يقول فيه الأستاذ : ان الناس فقدت حاسة السمع لأنها لم تستمع  
الى الرسل التي أرسلها الاله الى المدينة - ولا يمكن تغيير الوضع  
الا اذا غيرت الناس ما بأنفسها .

أى أن المؤلف لا يفترض الصمم لجرد تأمل هذا الفرض  
الخيالى ولكنه يترجم واقعا بشريا الى صورة استعارية ثم يسير  
بها فى طريق التطور الدرامى حتى نرى أقبح ما يمكن أن يصل اليه  
حال الانسان حين يفقد القدرة على التواصل على عدة مستويات .  
أما المستوى الأول فهو المستوى الفردى اذ نرى زوجا وزوجة  
يتحدثان حديثا يفترض أنه اعراب عن مشاعر الحب بينما لا يخرج  
من قلوبهما الا الكراهية - ورغم أن هذا مشهد قائم على المفارقة  
الصارخة بين الظاهر والباطن الا أنه يتفرع عن تيممة انعدام  
التواصل وتحطيم أقدس العلاقات البشرية نتيجة لهذا - أما المستوى  
الثانى فهو المستوى الاجتماعى وفيه نرى انهيار الفنون التي تقوم

على التوصيل سواء منها الموسيقى أو الشعر أو الغناء أو المسرح .. الخ . وغلبة فن واحد هو الرقص الفرائزى الذى يسود عالم الحيوان - كما نرى انهيار العدالة اذ تتم المحاكمات بالقرعة .. الخ .. وأما المستوى الثالث وهو أعلاها جميعا فهو المستوى السياسى حيث نرى المهزلة التى تجرى فى هذه المدينة الظالمة والتى يرقى بها المؤلف الى مستوى المأساة حين يؤكد انعدام التواصل بين الحاكم والمحكوم :

« - سامع ؟ أمدحهم يهتفوا أشتهم يهتفوا .. أشيل عنهم الضرايب يهتفوا اصاعف الضرايب يهتفوا .. أقول انتصرنا يهتفوا .. أقول انهزمنا برضه يهتفوا .. » .

وربما كانت هذه لحظة من أشد اللحظات تركيزا فى المسرحية بصفة عامة ليس لما بها من اسقاطات مباشرة على العلاقة التى تقوم بين أى حاكم فقد الصلة والتواصل مع المحكومين ولكن لأنها تعكس أيضا - فى الناحية المقابلة لهذا - قدرة الناس على التصدى السلبى للحاكم ، أى عن طريق اللامبالاة وما يمكن أن يجره ذلك عليهم من ويلات .. فكأن الناس هنا تمثل البطل الذى يتحمل مصيره نتيجة لخطأ ارتكبه ولا يدري كيف يصلحه .. وهذا لا شك جديد فى الفن الدرامى اذ أننا غالبا ما رأينا الحاكم فى دور البطل، ونادرا ما رأينا المحكوم فى هذا الدور .

ولكن سعد الدين وهبة لا يكتفى أبدا بوجه واحد فقط من وجهى العملة .. فهو يقدم لنا - عن طريق تحمل الناس لمغسلة خطئهم - صورة أخرى لاتقطاع سبل التواصل .. فالملكة التى كانت راقصة قبل حلول الكارثة ومن ثم كانت فردا من أفراد الشعب أى لم ترث الملك عن أجدادها - تدرك المصيبة التى حلت بهم - وهى

ترى أن المصيبة ذات فروع تمتد الى جهاز الحكم نفسه حين ينصب الوزير نفسه دكتاتورا :

« الوزير : الأساس دول زى الأطقال .. لازم حد أكبر يرعى مصالحهم »

الملكة : وايش عرفك انت بمصالحهم ؟

الوزير : هو أنا موش واحد منهم ؟

الملكة : لا .. من أول ما بقيت وزير ما بقتش واحد منهم .. السلطة بتلون كل حاجة بلون جديد .. الى انت بتشوفه أبيض يمكن هم بيشوفوه أسود »

وهكذا ... فى اطار الحديث الخيالى للمسرحية تستدعى الملكة أستاذنا من العصر الحديث وتعود به القهقرى فى الزمن حتى يتولى علاج هذا المرض الغريب ، ومن خلال محاولات الأستاذ تطل علينا صور أخرى للاستعارة الدرامية فنرى حال الملكة بعد الصمم .

« بعدما شفت كلمة الحب بقت خنجر حامى .. بعد كلمة

السلام ما بقت حداية بتصيب الواحد فى رأسه .. بعدما

كل شىء جميل بقى جيفة .. موش ممكن حد يقبل الحياة

دى الا الوحوش »

ولكن الأستاذ لا يستطيع أن يفعل بكل علمه الا أن يقلب لنا الآية ، بحيث يشفى من الصمم ويأتى باليكم ، فنرى صورة أخرى لأناس يستطيعون أن يسمعوا ولكنهم لا يستطيعون أن يسمعوا أحدا لأن أحدا لا يتكلم ! وبينما تتصاعد الأزمة وتطور شخصية الملكة حقا حتى تصبح الشخصية الرئيسية التى تحتضن أحزان الناس وتكافح من أجل خلاصهم .. يبدأ العلاج الذى بدأ الأستاذ فى إجراءاته على البعض فى العمل ، اذ نرى فريقا يسمعون ولا يتكلمون وفريقا يتكلمون ولا يسمعون ، ومن احتكاك هذين القطبين يتفجر وعى جديد وعى بالمأساة ... وعند الأستاذ سعد الدين وهبة يصبح الوعى



هو الطريق الوحيد للخلاص ٠٠ والوعى فى اطار رؤيته الثسورية  
يمثل طاقة الغضب ٠٠ قدرة الانسان على الارادة الانسانية ٠٠ اذ  
أن ما فشل فى علاجه بعقاقيره يفلح الوعى فى علاجه - « طاقة  
الغضب ممكن تحرك الجبال » ٠

والمرحبة اذن تشتمل على تساؤلات عن طبيعة العلاقة  
الصحية التى تقسم بين البشر فى كل زمان ومكان وعلى كل  
المستويات - على أساس التواصل ٠٠ وهى اذن لا تمثل هجوما على  
أى منهم بعينه فى الحكم أو فى المجتمع أو فى حياة الفرد ولكنها  
تتناول هذه الحياة بكل جوانبها فى اطار التواصل - والملكة تلخص  
هذا كله فى لحظة ثورة :

« - ما أقدرش أحكم ناس ما ييفرقوش بين الحب والكراهة  
٠٠ ما ييفرقوش بين الانتصار والهزيمة ٠٠ ناس تحولوا  
الى كائنات بترقص وتهتف ويس - ايه فايدة الصراحة اذا  
كان الانسان عارف أنها رايحه فى الهوا ٠٠ لازم يكون  
هناك خوف من الصراحة ٠

ونحن لا نعجب بطبيعة الحال اذا كانت هذه المسرحية وغيرها  
من المسرحيات الجادة - ملهاوات كانت أم مأساوات - قد منعت  
فى عصر كان البعض يخشى فيه من التواصل ٠٠ ولكن المنع أو  
التصريح بالعرض لا ينفى ما يجسده النص من موقف درامى يرقى  
به الى مصاف المسرحيات الانسانية التى عرفها العالم عبر تاريخه  
الطويل ، وليست قيمة التواصل بكل مستوياتها الا محورا يدير  
حوله المؤلف أفكاره « المتطارحة » وأمله فى أن يسمع الناس حقا  
ما يقال ٠٠ وأن يتكلموا !





سمير سرحان وست الملك



بعد أن هبط الستار وكفت الأيدي عن التصفيق - وبعد أن أصدر الجمهور والنقاد حكمهم على هذه المسرحية الأصيلة - نص ممتاز وإخراج حساس وديكور أصيل ومحي وتمثيل رائع - لابد لنا من وقفة طويلة مع هذا العمل الكبير الذي قدمه المسرح القومي لأول مرة في موسمه هذا العام ١٩٧٨/٧٧ - وقفة للتحليل النقدي والتساؤل وليس للتقييم والحكم ..

تعالج المسرحية على مستوى الأحداث المباشرة لحظة درامية في حياة الحاكم بأمر الله « الذي يعيد سمير سرحان خلقه » - لحظة يتقابل فيها عالم البراءة الذي يعيش فيه وينشده مع عالم التجربة - عالم التشابك والتعقيد والفعل .. عالم القوة والشهوة والسلطة .. عالم هذه الأرض الصلبة وهذا الكون الكبير .. فالحاكم يبرز لنا في بؤرة صراع مع نفسه ومع الكون حين يصر على التوصل الى اليقين والمعرفة الكاملة وخاصة بعد أن يكتشف أن أول قرار يتخذه « بقتل القاضي بن النعمان » كان قرارا ظالما .. وأن سعيه من ثم نحو العدل الكامل لا يمكن أن ينجح الا اذا استطاع أن يجد الاجابة الشافية على تساؤلاته التي تعذبه عن معنى كل شيء ..

وفي الوجه المقابل نرى مستويين مختلفين لعالم التجربة - مستوى الأرض الأم التي تمثلها ست الملك والتي تؤكد الاستمرار والثبات - ومستوى الشر بصورة المختلفة الذي يتقش في عصر من عصور الانسان المظلمة ويتخذ صورة مجسدة له في شخصية اسماعيل بن الدرزي الذي ينادي بأن الشهوة هي القانون الأعظم للحياة - شهوة المال والجسد والسلطة ..

وعند التقاء عالم البراءة والكمال بعالم التجربة يتولد الصراع المحتوم الذي يقع فيه الحاكم فريسة لحلم كبير .. حلم يبتعد به عن

العالمين معا اذ يسجنه داخل ذاته ويستبد به ويستبعده .. حتى  
ينجرف فى تيار تأملاته بينما تشتد وطأة صور الواقع البشعة عليه  
.. وكلما ازدادت هذه الصورة بشاعة ازداد تمسكه بحلمه وازداد  
ارتكابا لأخطاء لا ينتقده منها الا « ست الملك - المرأة التى تقف فى  
الوسط - عند المركز فى هذا الكون » دائما .. فتبين له أن طريق  
النجاة الوحيد هو الموت .. وهو يقبل كفرد أن يضحي بنفسه فى  
سبيل نفس الحلم .. أى أنه يموت وهو ما يزال حالما عظيما يفضل أن  
يطوى معه فى التراب حلمه الكبير تاركا الواقع لعجلة التاريخ تدور  
به أنى شاءت ..

وربما استطعنا أن نصف ست الملك اذن بأنها مسرحية محكمة  
البناء تقوم على رؤية فنية جديدة لقطعة حافلة من التاريخ .. وربما  
استطعنا أن نتقبل الرأى المقابل لهذا وهو أنها مسرحية حديثة  
لا تستقى من التاريخ الا الهيكل الخارجى بينما تعتمد فى بنائها على  
« الذهن الحديث » أى ذهن القرن العشرين الذى يرى فى الماضى  
امتداد لوجوده الحاضر واسقاطا لهذا الوجود فى المستقبل .. بل ربما  
استطعنا أن نرى « ست الملك » مسرحية لكل العصور .. يمكن لكل  
جيل أن يقرأ فيها فكره ومشاعره وأن يعيد تقديمها بمفهومه الخاص  
جنباً الى جنب مع تلك التى ساهمت فى تكوين حياته الوجدانية  
والفكرية على مر الزمن .

### حاجز الزمن وحاجز القول

أقول ان هذا كله ممكن ومحتمل .. بل وصحيح لأن ست الملك  
تلقى أولا حاجز الزمن وتلقى ثانيا حاجز القول .. والذى نعنيه  
بحاجز الزمن هو أنها تنفذ الى الانسان الذى يصنع التاريخ ولا تقف  
عنده الأحداث نفسها .. ومن ثم نرى فى باطنها نوازع النفس

البشرية التي لا تزال حركتها أمامنا دائبة لا تتوقف أبداً ٠٠ أما حاجز القول فهو أن المسرحية لا تقول شيئاً بعينه لأنها تقول كل ما يمكن للفعل أو الحدث الدرامي أن يقوله على شتى المستويات ٠٠ فالمسرحية تقوم على الفعل - أى على الإرادة الانسانية وتصارع الارادات بحيث يمكن للقارئ أن يرى فى كل فعل امتداداً وتجسيدا لإرادة بشرية معينة تتشابك فيها الدوافع والنوازع ٠٠ وأعتقد أن امتياز هذا العمل يعود فى المقام الأول الى هذا التشابك وتعدد مستويات الفعل ٠٠٠

### مستويات الفعل

وأول مستوى للفعل هو مستوى الانسان الفرد لدى كل شخصية من الشخصيات وما يمثله هذا المستوى من سعى دائم لتحقيق حلم عظيم ٠٠ حلم يتناقض مع الواقع المرير الذى يمكن أن يترجم الى لغة التاريخ أو لغة المجتمع أو لغة السياسة ٠٠ انه واقع احباط وفساد ٠٠ واقع فردية مطلقة ٠٠ « كل واحد يقول أنا ومن بعدى الطوفان » ٠٠ واقع يجسد التراث المادى للعصور الوسطى ابان تلك الفترة ٠٠ أى أن الفرد فى ست الملك وعلى هذا المستوى يحاول أن يحقق ذاته بأن يكسر حاجز فرديتها وقصورها بأن يربطها بالعالم من حوله وبسواه من البشر ٠٠

ان الحاكم الفرد فى ست الملك لا يحلم لنفسه ٠٠ ولكنه يحلم من أجل غيره ٠٠ انه يحلم باللمحة التي يلتقى فيها حلمه بأحلام أهل بلده فى النقاء والطهر و « الكسب الحلال » كما يقول محمود - الأسطى فى سوق السلاح « وهو يندفع فى حلمه العظيم الى الحد الذى يتبين عنده استحالة تحقيقه ليس بسبب الظروف أو العجز الفردى ولكن لأنه بالدرجة الأولى حلم لا ينبع من الواقع ومن ثم لا يمكن أن يصب فيه ٠٠ وذلك على عكس الحالة الأخرى ست الملك

التي تحاول دائما وتتجح دائما فى المواءمة بين حلمها وبين الواقع -  
ثم تدرك فى النهاية أن طول المواءمة قد دمر حياتها الخاصة كامرأة  
.. كأخت وحبشية وزوجة وأم .. أى أنها تتخلى عن أحلامها بالتدريج  
فى سبيل واقع يطحن الحلم ويدمره .. ومن هذه الزاوية أيضا  
يمكن تفسير ضياع أحلام « برجوان » و « الدرزى » اللذين حاولا  
تغيير الواقع عن طريق حلم مجنون - فقضى عليهما هذا الحلم ..  
بل ويمكننا أيضا أن نرى مأساة كل الحالمين - من « ريدان » الذى  
يتمسك بحلم مستحيل « وهو إعادة الحياة الى والده » الى « صندل »  
الذى يصطدم بالتهرؤ الذى يصيب الانسان فيحيل الحر عبدا ..

المأساة هنا انن ليست مأساة فرد أو أفراد بل مأساة بشر  
يعيشون على أحلام يطحنها الواقع .. وإذا كنا قد أسـمينا حلم  
الدرزى وبرجوان حلما مجنونا فذلك لأن التناقض الصارخ بين الواقع  
وبين الرغبة فى تغييره تدفع الذهن والنفس الى تمزق لا يمكن تصوره  
إلا من خلال فكرة الجنون .

### الجنون والوحدة

وبحس - ما هو ذلك الجنون الذى يشكل صورة غالبة فى  
المسرحية ؟ انه ليس بالقطع ذلك الخلل العقلى الذى يمكن أن تعزوه  
الى عوامل فردية أو اجتماعية « موروثية أو مكتسبة » .. انه - ومن  
خلال النص نفسه - ذلك الخلل فى المنطق الذى يحيا به الناس  
باعتبارهم كلاً كاملاً .. أى الخلل الذى يصيب نظام أو صورة العالم  
الذى يعيشون فيه ولا يستطيعون أن يوفقوا بينه وبين نوازعهم  
- الأسطى فى سوق السلاح - وهو يتدفع فى حلمه العظيم  
الى النقيض .. اذ يلتهب الحب حتى يصبح فى ظل ذلك الخلل شهوة  
وحقدا مسموما .. وتتأجج نزعة الحياة الى الحد الذى تصبح فيه



رغبة فى الموت ٠٠ ويتجاوز الاخلاص حده حتى يصبح مع الخل  
خيانة وغدرا ٠٠ ويتوهج النور حتى يصبح نارا تحرق وتدمر ٠٠

وهذه الرؤية للجنون تجعل الاحساس بالوحدة - أو الوحشة -  
محتوما ٠٠ فالاحساس ينبع من عجز الانسان عن رؤية ذاته باعتبارها  
امتدادا لذات الآخرين أو حتى صورة تتفق أو تختلف مع سواها ٠٠  
وعندما ينفصل الانسان عن واقعه وعن الناس بسبب هذا الخل فى  
الكون يتولد فى داخله الاحساس بأنه حبيس اصفاد النوازع المحيطة  
والأفكار والأحلام المستحيلة ٠٠

ان كل عبقرى وحيد ٠٠ سواء كان حاكما أو فنانا ٠٠ لأنه  
يحاول دائما أن يوحد فى خياله بين ذاته وبين سواه من البشر ٠٠  
ودائما يدرك أن ذلك التوحيد مستحيل ٠٠ انه يستطيع أن ينفذ الى  
أذهان من حوله وأن يحس بآمالهم وآلامهم وأن يتجاوب معها ٠٠  
ولكنه دائما يصطدم بالعقبة الكاداء - المستحيل - وهى أنه مهما  
فعل فسيكون وحيدا ٠٠ وسوف يظل يطمح فى وحشته الى أن يذيب  
ذاته فى ذواتهم ٠٠

ولكن الدكتور سرحان ينقل هذا الاحساس بالوحشة فى ست  
الملك الى كل المستويات ٠٠ فالحاكم يحس بالوحدة لأنه يقف وحده  
فى موقع المسئولية وعليه أن يتخذ القرار بنفسه ٠٠ وطبيعته الخاصة  
المتميزة - طاقته على التفكير المجرد والتأمل والاستغراق فى  
المجردات - تجعل من وحدته عذابا وجحima لا ينتهى ٠٠ انه ينشد  
الكمال ٠٠ انه الانسان الذى ينشد عن طريق الحلم تغيير الواقع ٠٠  
ومن ثم فان الصراع ينمو بالضرورة الى توليد الثيمة الأساسية  
فى المسرحية وهى وحدة الذهن الخلاق فى هذا الوجود واحساس  
صاحبه بأنها مهما بلغ فى تجاويه مع البشر واندماجه فى كيانهم  
فانه انسان أولا وأخيرا ٠٠ كتب عليه أن يولد ليقاتل ويعانى ويموت

.. وحيدا .. ولا أدل على ذلك من لحظة الموت .. تلك اللحظة التي لا يمكن لهذا الذهن الا أن يواجهها وحيدا ..

### التغير والاستمرار

ولكن هذه الثيمة تقابلها ثيمة أخرى هي القدرة على الاستمرار .. وهي الثيمة التي تجسدها وتبلورها « ست الملك » .. أنها امرأة ولها أبعادها الشخصية الطبيعية لا شك .. ولكنها أيضا الأرض الأم .. الكيان الكبير الذي ما يفتأ يعطى بغير حدود والذي لا يستطيع الا أن يعطى .. أن « ست الملك » هي عنصر الاستمرار والخصب والتجدد .. أنها أرض مصر التي تدور فوقها الأحداث وتطل صامدة من أجل البقاء .. أنها تحارب أحيانا من أجل ذاتها .. وأحيانا من أجل النظام السياسي الذي ورثته .. وأحيانا من أجل أخيها .. ولكنها في النهاية تكافح من أجل انتمائها الى الأرض .. الى الناس .. الى مصر .. وهكذا نرى أنها من زاوية فلسفية تمثل قدرة الانسان على الانتصار على الزمن اذا استطاع أن يرى ذاته في مجرى الزمن ..

ان ست الملك لا تفقد أبدا احساسها بالزمن والتغير .. والقسوة التي تبدو في علاقاتها مع من حولها ليست في الحقيقة الا إدراكا عميقا لاجتمية التغير وضرورة الاستمرار .. فهي لا تريد أن تهزم الزمن بأن تهرب منه « كما حاول الحاكم حينما وقع فريسة لوهم الألوهية والخلود » ولكنها تهزمه بمواجهته وإدراج ذاتها في مجراه .. ويؤكد لنا نص الدكتور سرحان أن مواجهة الزمن مستحيلة دون مواجهة الذات ..

لقد حاول الحاكم أن يواجه ذاته فانزعج .. وحاول أن يطل

من ذاته على كيانات البشر من حوله ففشل ٠٠ ليس لأنه اكتشف ضعفه وبشريته أو حتى خطأه التراجيدي ولكن لأنه اكتشف أنه لا يستطيع أن يكسر حاجز وحدته ومن ثم حاجز جنونه ٠٠ وليس من قبيل الصدف أن اللحظات التي يستطيع فيها أن يتخذ قرارا ما لحظات ينهى فيها الحياة ٠٠ اما بالأمر بالاعدام أو بمحاولة ازالة «الحياة» من طريقه « القاضي ابن النعمان - محمود - الحسين بن جواهر ثم نفسه » على عكس ست الملك التي تستطيع أن تواجه ذاتها بذات من حولها وأن توطن النفس على مغالبة الصعاب على شتى مستوياته ٠

### اللغة الجديدة

واللغة التي يستخدمها الدكتور سرحان ليست اللغة الثالثة التي يدعو اليها توفيق الحكيم أو العامية الجزلة التي طالما دعا اليها الدكتور محمد مندور ولكنها لغة تتدرج بيسر الى الفصحى حينما تتوتر المشاعر ويصعد الموقف الدرامي الى جلال المأساة ثم تتدرج بيسر مماثل الى العامية عندما تستخدم لغة وسطى فهي لغة واحدة ذات مستويين غير منفصلين انفصالا خارجيا ٠٠ بل انهما - مثل الديكور العظيم الذي أبدعه الفنان زوسر مرزوق - يتقابلان ويلتقيان في كل موضع مع تفاوت مستويات الحدث أو الفعل الدرامي ٠٠







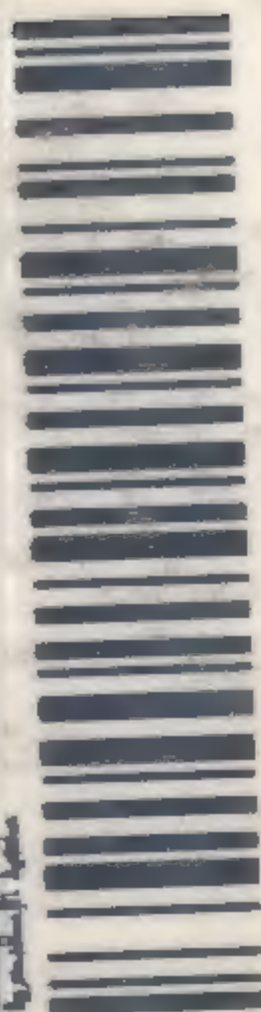




17  
3k

7

Bibliotheca Alexandrina



0394333